Mus. th. 7489



Ludwig van Beethoven.

Propriété des Editeurs.
Schuberth & Co. Hamburg, Leipzig & Newyork

LUDWIG VAN BEETHOVEN'S

STUDIEN.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Ludwig van Beethoven's
STUDIEN
im
Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre
aus dessen handschriftlichem Nachlasse

gesammelt und herausgegeben

von

Ignaz Ritter von Seyfried.

Zweite revidirte und im Text vervollständigte Ausgabe

von

Henry Hugo Pierson,
qd. Professor der Tonkunst an der Universität zu Edinburg.

Edition Nr. 1.
Mit Portrait und 7 artistischen Beilagen
geh. 2 Thlr., geb. $2^1/_3$ Thlr.

Edition Nr. 2.
Ohne Portrait etc. für Musikschulen
geh. $1^1/_3$ Thlr.

Verlag von **J. Schuberth & Co.**
Leipzig (Hamburg) & New-York.

Der

philharmonischen Gesellschaft

zu

Wien

hochachtungsvoll zugeeignet

von

Henry Hugh Pierson.

Vorwort zur ersten Ausgabe.

Diese Studien des unvergesslichen Tonmeisters sind ein, der gesammten Kunstwelt angehöriges, theures, viel zu unschätzbares Vermächtniss, als dass man es hätte wagen dürfen, auch nur das allergeringste darinnen zu verändern. Ich habe mich demnach vielmehr mit der gewissenhaftesten Treue bemüht, alles genau, und also geordnet zu geben, wie ich es vorfand; ja selbst des Autors eigene Worte und Ausdrücke beibehalten; nur da, wo der überaus fleissige Schüler über einen und denselben Lehrsatz zahlreiche Beispiele ausarbeitete, glaubte ich mir, um das Werk nicht unnöthigerweise auszudehnen, eine Verminderung derselben erlauben zu können. — Was nun hier der Publicität übergeben wird, mag keineswegs zum systematischen Lehrbuche, sondern gewissermassen als Abriss der Bildungsperiode des herrlichen Kunstbruders dienen, und allen jenen, welche mitunter bisher noch daran zweifelten, den unwiderlegbaren Beweis liefern: dass Beethoven seine zwei, unter Albrechtsberger's, des geliebten Mentors, Augen vollbrachten Lehrjahre mit rastloser Beharrlichkeit dem theoretischen Studium widmete; auch das Summarische aller Regeln und Vorschriften gar wohl

inne hatte, wenn gleich in der Folgezeit das hehre Genie die Sclavenfesseln abschüttelte, und sein, die Vergangenheit und Gegenwart weit überflügelnder Schöpfergeist über so manches sich hinaussetzte, was ohnehin fast eigentlich nur Alterthum und verjährtes Herkommen als stabile Norm geheiligt hat.

Wien, am 26. März 1832.

Seyfried.

Vorrede des Herausgebers der neuen Ausgabe.

Wenn der fühlende und denkende Mensch mit tiefer Wehmuth der Leiden und Kränkungen gedenkt, welche auf Erden der mit Genie Begabte erdulden muss, so ist es auch dagegen für ihn ein grosser Trost, eine freudige Genugthuung, zu erleben: dass kein Hinderniss den Flug des Genies zu hemmen, keine Kränkung den starken und erhabenen Geist niederzubeugen vermag, und dass er in seinen Werken noch glänzend fortlebt, wenn Diejenigen welche ihn zu kränken bemüht waren, längst, den Schatten gleich, von der Erde verschwunden sind.

Wenn nun die Verehrung für Beethoven's Tonschöpfungen schon in früher Jugend in meiner Seele lebendig war, so ist es für mich jetzt in reiferen Jahren eine Freude, ein Werk des grossen Meisters, so wie Züge aus seinem Leben auch meinen Landsleuten, den Engländern, zugänglich zu machen, welche, wie ich beweisen werde, den Compositionen Beethoven's zum Theil noch eher ihre Anerkennung zollten, als die Deutschen.

Mit Vergnügen habe ich daher den ehrenvollen Auftrag der thätigen Verlagshandlung von Schuberth und Comp. erfüllt, welche das seit fast zehn Jahren ganz aus dem Buchhandel verschwun-

dene vorliegende Buch in vermehrter*) und verbesserter Ausgabe, Deutsch und Englisch herausgeben will, und habe noch manche, bisher wenig bekannte, aber verbürgte Charakterzüge und Anekdoten aus Beethoven's Leben gesammelt, um sie diesem Buche beizufügen, welches eine Freude für die Verehrer Beethoven's und eine Belehrung für den Musiker sein wird.

Möge dieses Buch richtig gewürdigt werden; es lässt einen Blick in die Werkstätte eines grossen Geistes thun, und wenn es für den Dichter selbst der grösste Lohn ist, Herzen zu gewinnen, so ist es für seine Verehrer das Interessanteste, den Charakter und Bildungsgang des grossen Tondichters zu studiren und von ihm zu lernen.

Hamburg, 1852.

Henry Hugh Pierson.

*) Der Text ist sehr vermehrt, aber der musikalische Theil aus Beethoven's Feder nur von den Druckfehlern gereinigt worden, ausserdem jedoch unangetastet geblieben.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Lehre des Generalbasses.

Seite

Erstes Capitel . 1

Zweites Capitel . 13

Drittes Capitel . 19

Viertes Capitel . 47

Fünftes Capitel. Das ganze System der Akkorde 49

Sechstes Capitel . 52

Siebentes Capitel . 56

Achtes Capitel . 59

Neuntes Capitel . 61

Zehntes Capitel . 63

Zweiter Abschnitt.

Theorie der Composition.

Erstes Capitel.

Von den Elementen der Tonsetzkunst 67

Zweites Capitel.

Was heisst das Wort: Contrapunkt? 70

Drittes Capitel.

Von den fünf Gattungen des einfachen Contrapunktes 70

Viertes Capitel.

Beispiel-Sammlung über die fünf Gattungen des einfachen Contrapunktes . . . 77

Seite

Fünftes Capitel.

Von der ersten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes 89

Sechstes Capitel.

Von der zweiten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes 91

Siebentes Capitel.

Von der dritten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes 95

Achtes Capitel.

Von der vierten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes 99

Neuntes Capitel.

Von der fünften Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes 103

Zehntes Capitel.

Erste Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes 107

Elftes Capitel.

Zweite Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes 110

Zwölftes Capitel.

Dritte Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes 113

Dreizehntes Capitel.

Vierte Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes 119

Vierzehntes Capitel.

Fünfte Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes 124

Fünfzehntes Capitel.

Beispielsammlung zum freien Satze . 130

Dritter Abschnitt.

Fugenlehre.

Erstes Capitel.

Von der Nachahmung . 140

Zweites Capitel.

Von der zweistimmigen Fuge . 165

Drittes Capitel.

Von der dreistimmigen Fuge . 172

Viertes Capitel.

Von der vierstimmigen Fuge . 185

Seite

Fünftes Capitel.

Von der Choralfuge . 214

Sechstes Capitel.

Vom doppelten Contrapunkte in der Octave 227

Siebentes Capitel.

Vom doppelten Contrapunkte in der Decime 237

Achtes Capitel.

Vom doppelten Contrapunkte in der Duodecime 247

Neuntes Capitel.

Beispielsammlung über alle drei Gattungen des doppelten Contrapunktes . . . 254

Zehntes Capitel.

Von der Umkehrung . 277

Elftes Capitel.

Von den Doppelfugen . 285

Zwölftes Capitel.

Vom Canon . 303

Fragmente . 314

Anhang.

Ludwig van Beethoven, eine biographische Skizze 3

Charakterzüge und Anekdoten . 14

Testament von Ludwig van Beethoven 27

Briefe . 30

Schriftlicher Dialog . 35

Gerichtliche Inventur und Schätzung 37

Licit. Kundmachung . 42

Vertrag . —

Taufschein . 44

Obductions-Bericht . 45

Leichenbegängniss . 46

Einladung zum Leichenbegängnisse . 49

Beethoven's Todtenfeier in Wien . 50

Rede von Franz Grillparzer . —

Des Sängers Tod. Vision am Grabe Beethoven's, von Heinr. Börnstein 52

Gedichte.

Fantasie an Beethoven's Grabe, von Heinr. Börnstein 54

Bei Ludwig van Beethoven's Leichenbegängnisse, von I. F. Castelli 55

Seite

An Beethoven, von L. M. Fouqué 56
Beethoven, von Franz Grillparzer —
Bei Beethoven's Begräbnisse, von Jos. Christ. Baron Zedlitz 60
Schlusswort, von Jos. Christ. Baron Zedlitz 61
Auf Beethoven's Grab 62
In tumulum Ludovici van Beethoven —
Beethoven, Gedicht von Joh. Gabr. Seidl 63
An Beethoven's Grabe, von K. P 65
Nekrolog 67
Erinnerungen an Beethoven 68
Das Denkmal Beethoven's in Bonn 72

Trauergesänge.

Trauergesänge bei Beethoven's Leichenbegängnisse (d. 29. März 1827.) 74
Trauerklänge an Beethoven's Grabe (d. 29. März 1828.) 88
Erklärung der Kupferstiche 92
Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven 95

Studien

im

Generalbass, Contrapunkt

und in der

Compositionslehre.

Erster Abschnitt.

Lehre des Generalbasses.

Erstes Capitel.

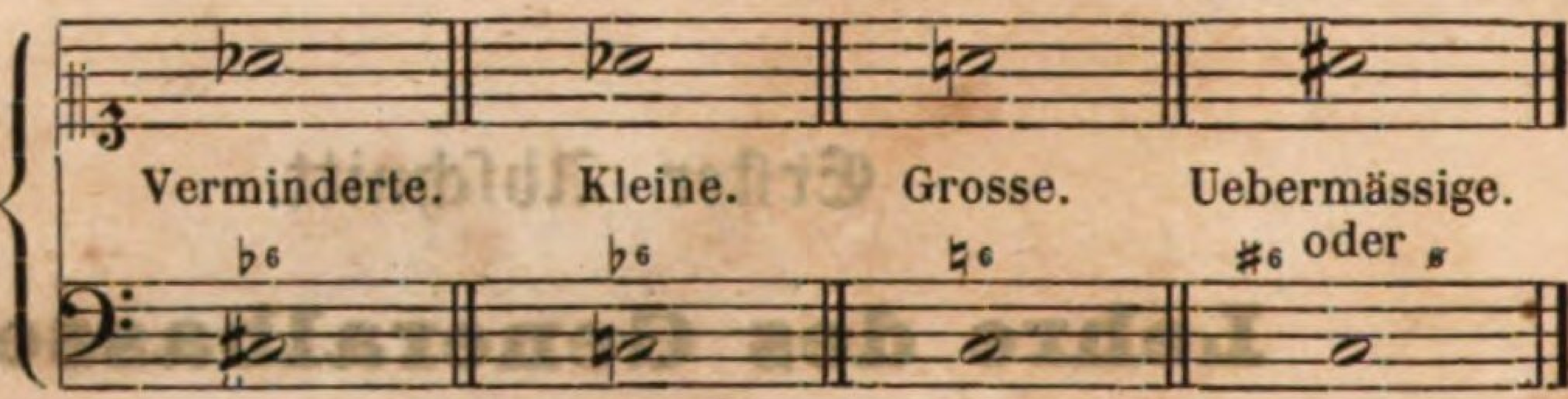
Alle Arten von Zeichen, welche die Begleitung angehen, heissen Signaturen; z. B.



Quinten.



Sexten.



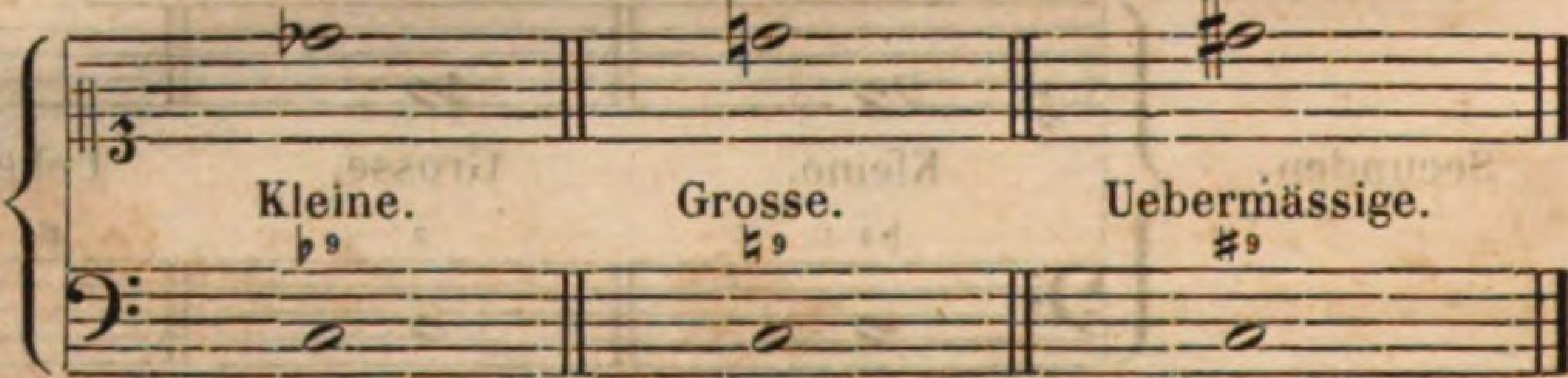
Septimen.



Octaven.



Nonen.



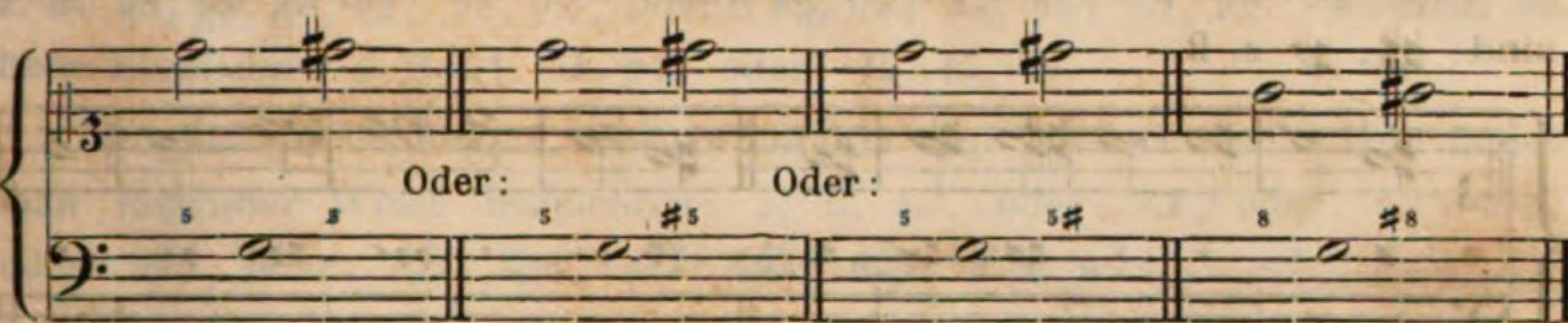
Die Decimen, Undecimen und Terzdecimen sind in Absicht auf ihren Standort nichts anders als Octaven von der Terz, Quart und Sexte. Sie werden durch die Zahlen 10, 11 und 13 angedeutet, wenn sie stufenweise fortschreiten; sonst aber durch die Ziffern 3, 4 und 6, des leichteren Ueberblicks wegen, supplirt. Z. B.



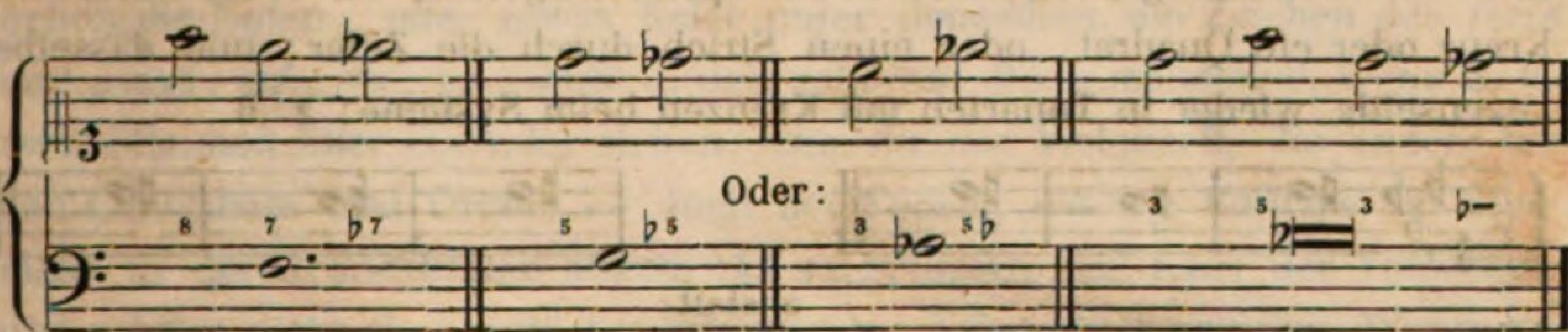
Wenn Versetzungszeichen zu den Intervallen nothwendig sind, welche Anfangs beim Systeme nicht vorkommen, so müssen solche eigens angemerkt werden.

Das Intervall ist natürlich, wann eś so ist, wie anfänglich beim System; weich oder hart, weniger gross oder klein, zufällig aber wird es durch die neu hinzugefügten Versetzungen.

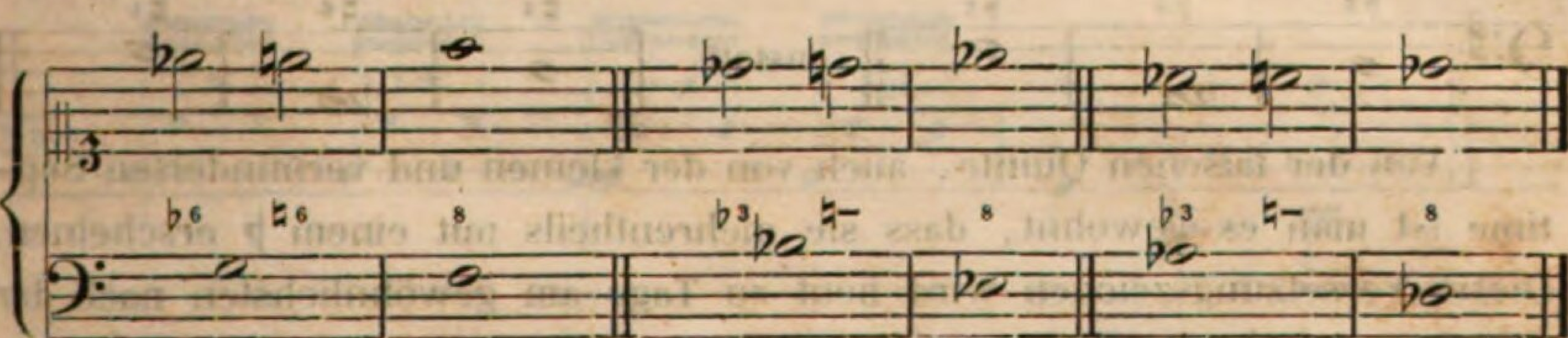
Ein Strich durch die Ziffer, oder ein Kreuz ♯ daneben, vorwärts oder rückwärts gesetzt, erhöht das Intervall um einen halben Ton; z. B.



Ein der Zahl beigefügtes ♭ erniedrigt dasselbe in gleicher Proportion um die Hälfte; z. B.



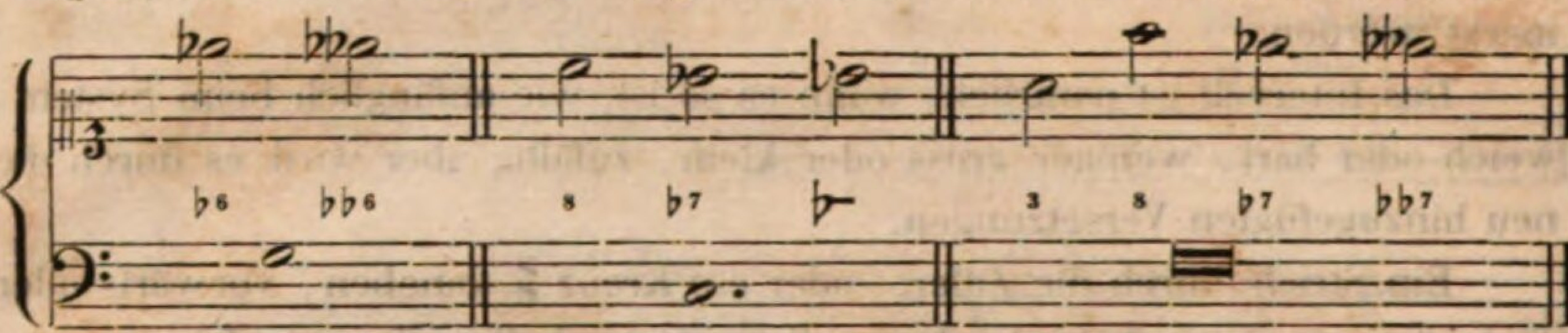
Ein Auflösungszeichen ♮ oder Quadrat setzt das Intervall wieder auf seinen natürlichen Platz; z. B.



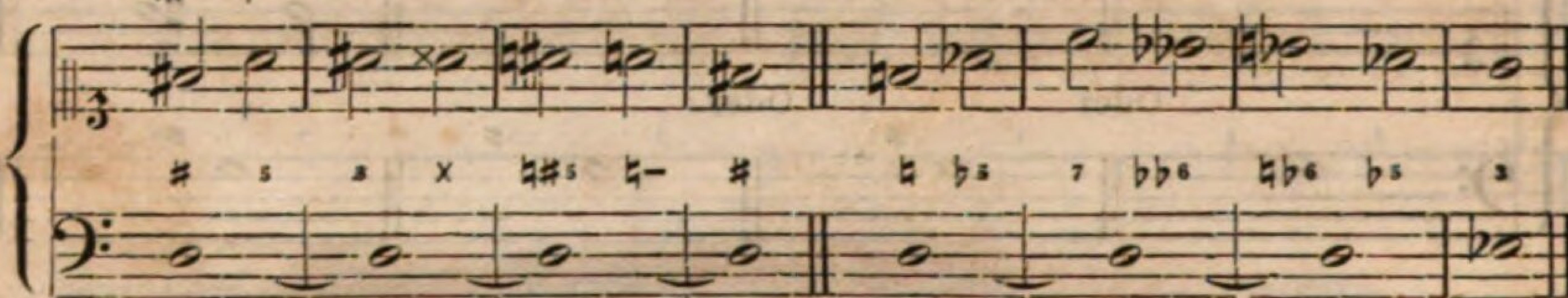
Zwei Striche durch die Ziffer, oder zwei Kreuze ♯♯, oder ein doppeltes sogenanntes spanisches Kreuz ×, oder ein Strich durch die Zahl und ein einfaches Kreuz darneben, erhöhen das Intervall um eine ganze Tonstufe; z. B.



Um in den Bee-Scalen das Intervall um einen ganzen Ton zu erniedrigen, setzt man entweder ein grosses ♭ oder zwei kleine ♭♭ vor; z. B.

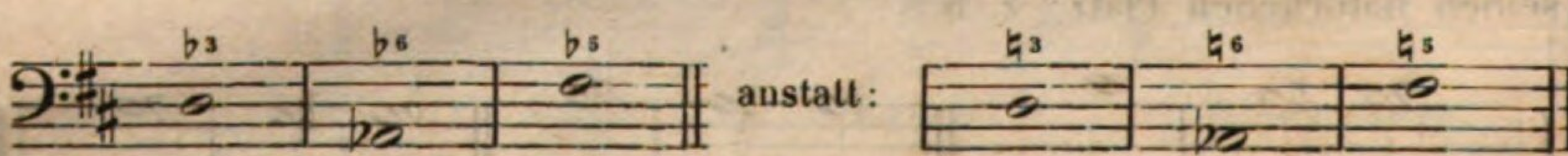


Die Zeichen der Wiederherstellung nach solcher doppelten Versetzung sind: ♮♯, ♮♭ z. B.



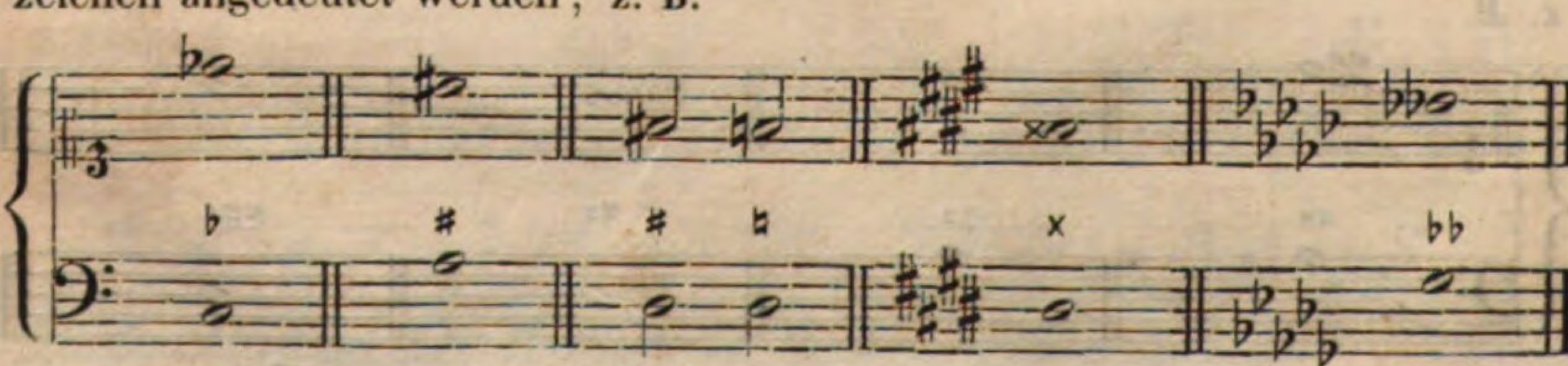
Bei einigen, besonders älteren Componisten findet man auch zuweilen in der Vorzeichnung Been, und solche später aufgelöst, entweder durch ein Kreuz oder ein Quadrat, oder einen Strich durch die Ziffer; und dasselbe gegenseitig wieder in Tonarten mit Kreuzen beim Systeme; z. B.





Von der falschen Quinte, auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es gewohnt, dass sie mehrentheils mit einem ♭ erscheinen. Dieses Versetzungszeichen wird heut zu Tage am gewöhnlichsten nach der Ziffer gesetzt; z. B. 2♭, 4♭, 6♭; und eben so die Auflösung; z. B. 2♮, 4♮, 5♮, 6♮; statt des Kreuzes aber bedient man sich häufig eines Striches durch die Zahl; z. B. 4, 5, 6, 2.

Die Terz kann durch ein blosses Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen angedeutet werden; z. B.

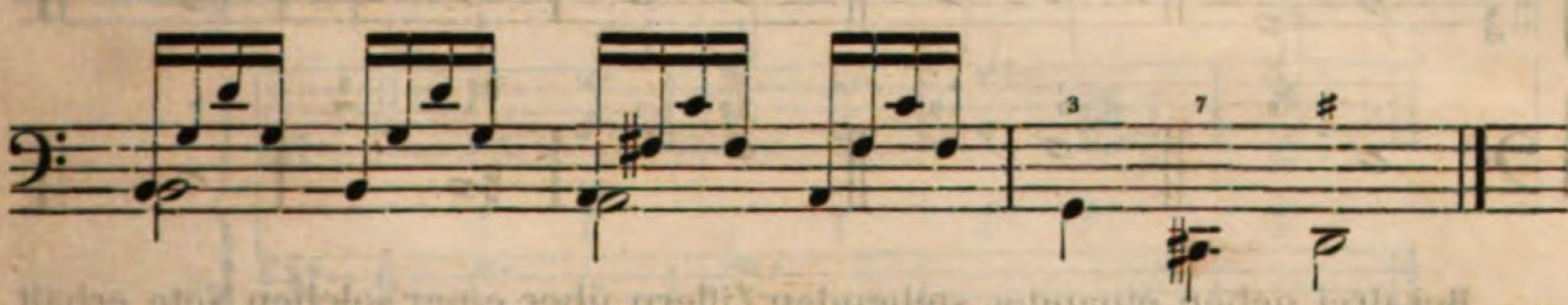


Nicht minder pflegt man das erforderliche Versetzungszeichen — was beinahe noch zweckmässiger zum schnellen Lesen ist — auch dicht vor die Ziffer zu setzen; z. B. ♭2, ♭4, ♭5; ♮2, ♮4, ♮5, ♮6, ♮7; ♯4, ♯2, ♯5, ♯6, ♯7. Doch besser bleibt es immer, um jedes mögliche Missverständniss zu vermeiden, durch die Zahl gezogen; z. B. 2♭, 4♭, 5♭, 6♭; 2♮, 4♮, 5♮; 2, 4, 5, 6, 7.

Bei der Octave und None kommt dieses Durchstreichen seltener vor; man setzt lieber die Kreuze und Been *in natura* vor, oder nach der Note; z. B. ♯8, ♯9, ♮8, ♮9; ♭8, ♭9; oder: 8♯, 9♯; 8♮, 9♮; 8♭, 9♭. — Eben so beim Einklange; z. B. ♯1, ♮1, ♭1, oder: 1♯, 1♮, 1♭.

Doppelte Erhöhungen, Erniedrigungen und Wiederherstellungen findet man folgender Weise bezeichnet; z. B. 4♯♯, oder: ×2, oder: 6×; 2♭♭, oder: ♭♭5, oder: 7♭♭; ♮♭6; 5♮♯; ♮♯3; 8♮♭; u. s. w.

Steht das Versetzungszeichen über einer Grundnote allein, ohne dass es zu einer Note gehört, so bezieht sich dieses, wie schon gesagt, immer auf die Terz. — Jederzeit setzt man die Ziffern über die Bassstimme; weil neben die Noten, oder etwas tiefer unter denselben die Zeichen des *forte* und *piano*, *mf.*, *rfz.*, *pp.*, *dolce* u. dgl. gehören. Doch manchmal, wenn z. B. zwei Stimmen über einander stehen, eine für das Violoncell, die andere für den Contrabass und Orgel, — auch bei Fugen, wo die Eintritte der Themate in der Grundstimme angemerkt sind, spielt man nach der Vorschrift, und schlägt nicht eher volle Accorde an, bis Ziffern vorkommen. Wenn die rechte Hand etwas Obligates hat, wird solches in kleinen Noten ausgedrückt: z. B.



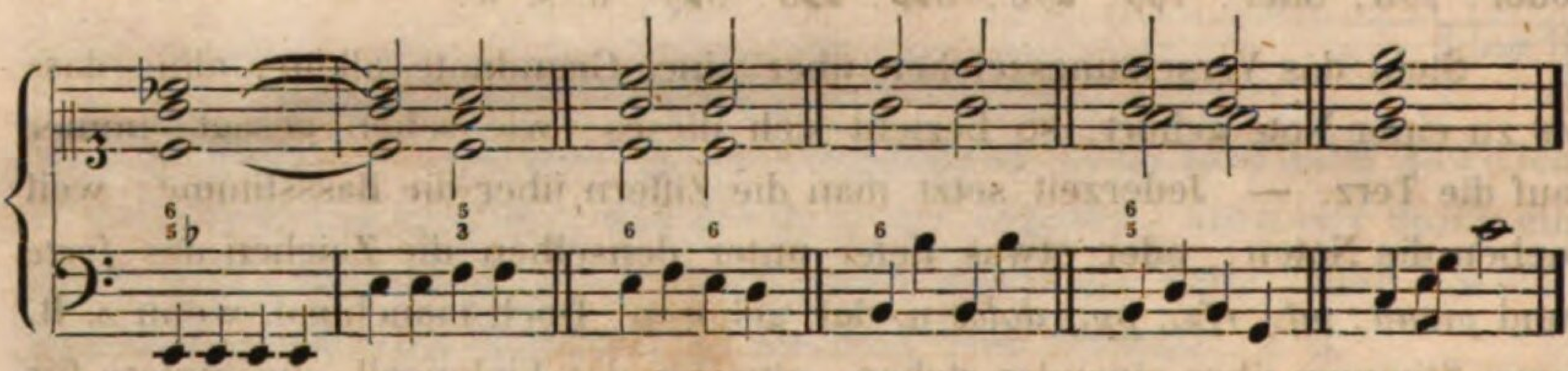
Jene Accorde oder einzelnen Intervalle, deren Ziffern nicht gerade über der Note, sondern etwas seitwärts zur Rechten stehen, werden nicht mit dem Tone des Basses, sondern nach Verhältniss erst in der Hälfte oder im Dritttheil vom Geltungswerthe derselben angeschlagen; z. B.



Jede bezeichnete Harmonie gilt so lange, als die Bassnote unverändert dieselbe bleibt; folglich behält man z. B. den Dreiklang auch im nächsten Takte, bis eine neue Bezeichnung eintritt; nämlich:



Desgleichen, wenn die Bassnoten eine Octave höher oder tiefer versetzt, oder wenn durchgehende oder harmonische Nebennoten eingeschaltet werden; z. B.



Stehen zwei Ziffern über einer Note, welche in zwei gleiche Theile getheilt werden kann, neben einander, so bekommt jede dadurch bezeichnete Harmonie die Hälfte der Dauer des Intervalls; z. B.

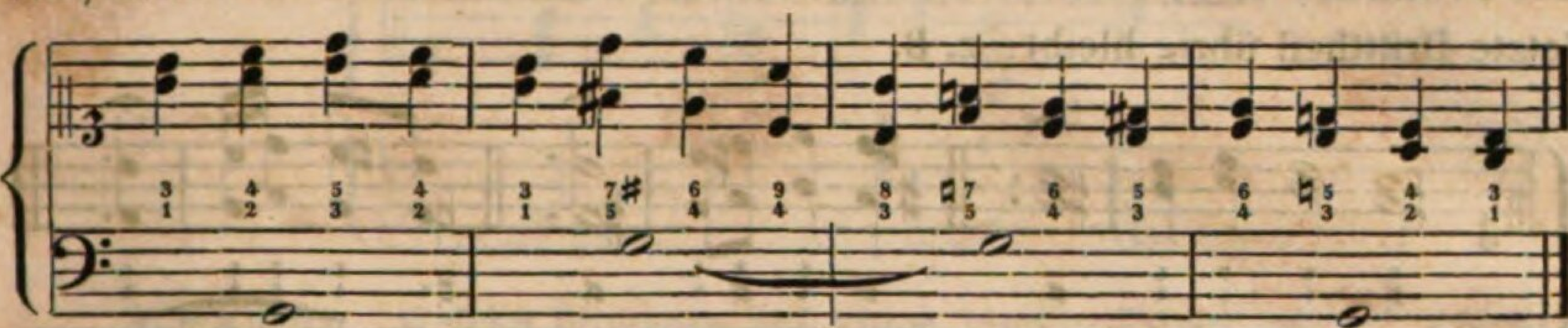


Bei drei neben einander stehenden Ziffern über einer solchen Note erhält die dadurch bezeichnete erste Harmonie den halben Werth; die beiden andern Accorde aber bekommen zusammen nur die noch übrige zweite Hälfte der gesammten Notengeltung: z. B.



Durch vier neben einander gesetzte Zahlen wird angedeutet, dass jede

bezeichnete Harmonie das Viertheil von dem Werthe der Noten erhalten soll; z. B.



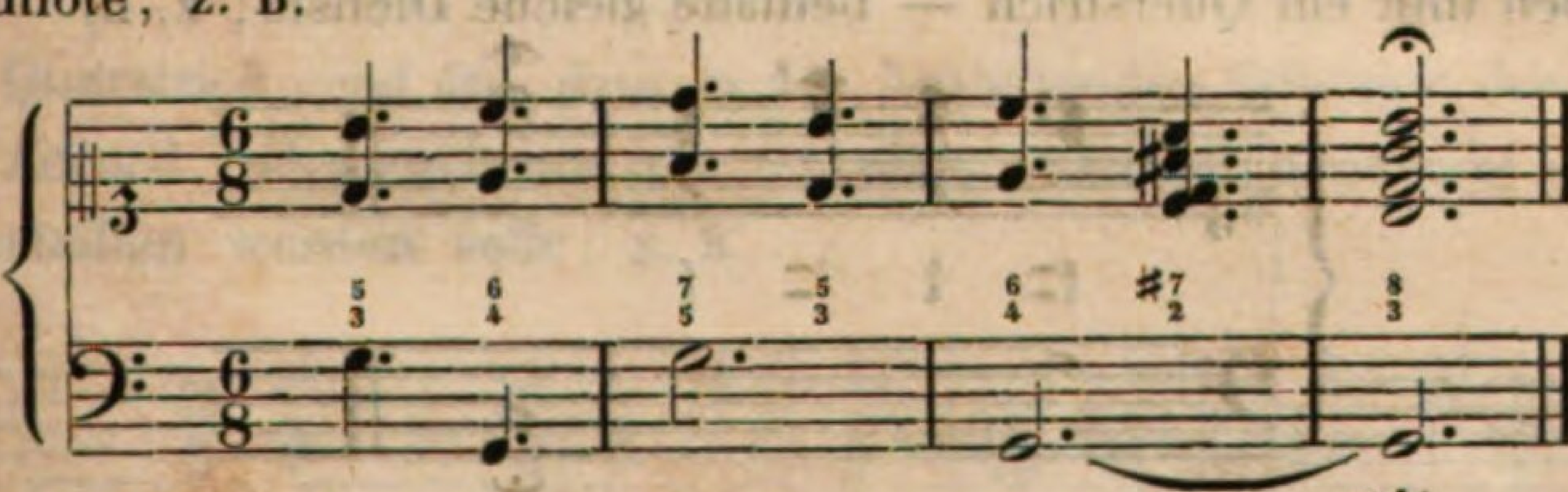
Fünf Ziffern werden also eingetheilt.



Von zwei neben einanderstehenden Ziffern über einer dreitheiligen, punctirten Note bekommt die bemerkte erste Harmonie zwei Theile; für die zweite Zahl bleibt somit bloss der übrige dritte Theil des Notenwerthes; z. B.



In triplirten Taktarten $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, erhält jede Ziffer die Hälfte von der Geltung der Grundnote; z. B.



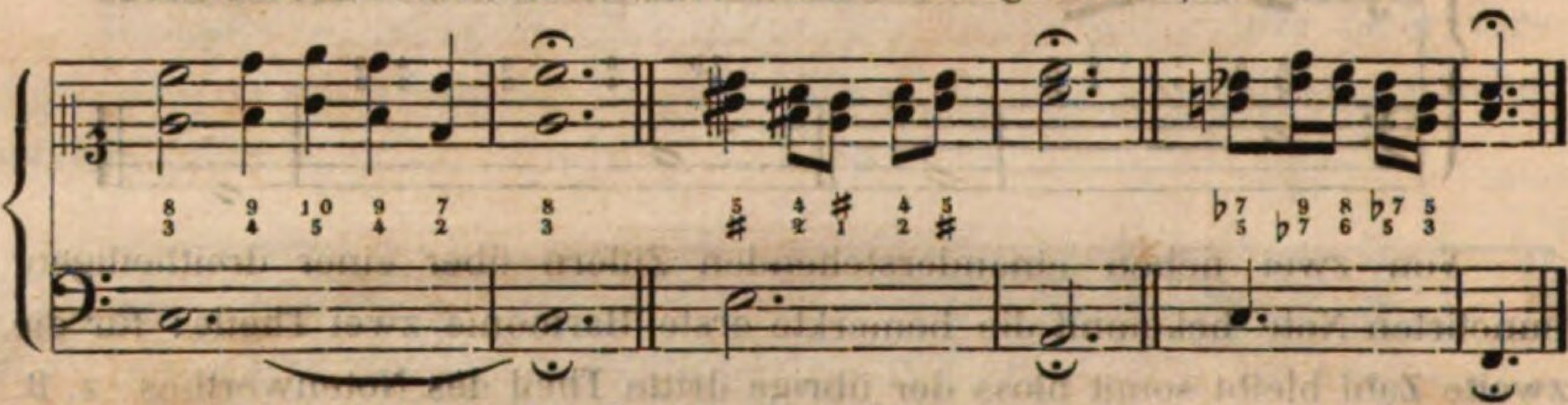
Stehen drei Ziffern über einer Note von dergleichen ungeraden Taktarten, so erhält jeder einzelne Accord ein Dritttheil von dem Werthe derselben; z. B.



Bei vier Ziffern kommt auf jede derselben von beiden ersteren ein ganzes Dritttheil; also, dass für die folgenden beiden Ziffern zusammen nur das letzte Dritttheil übrig bleibt; z. B.



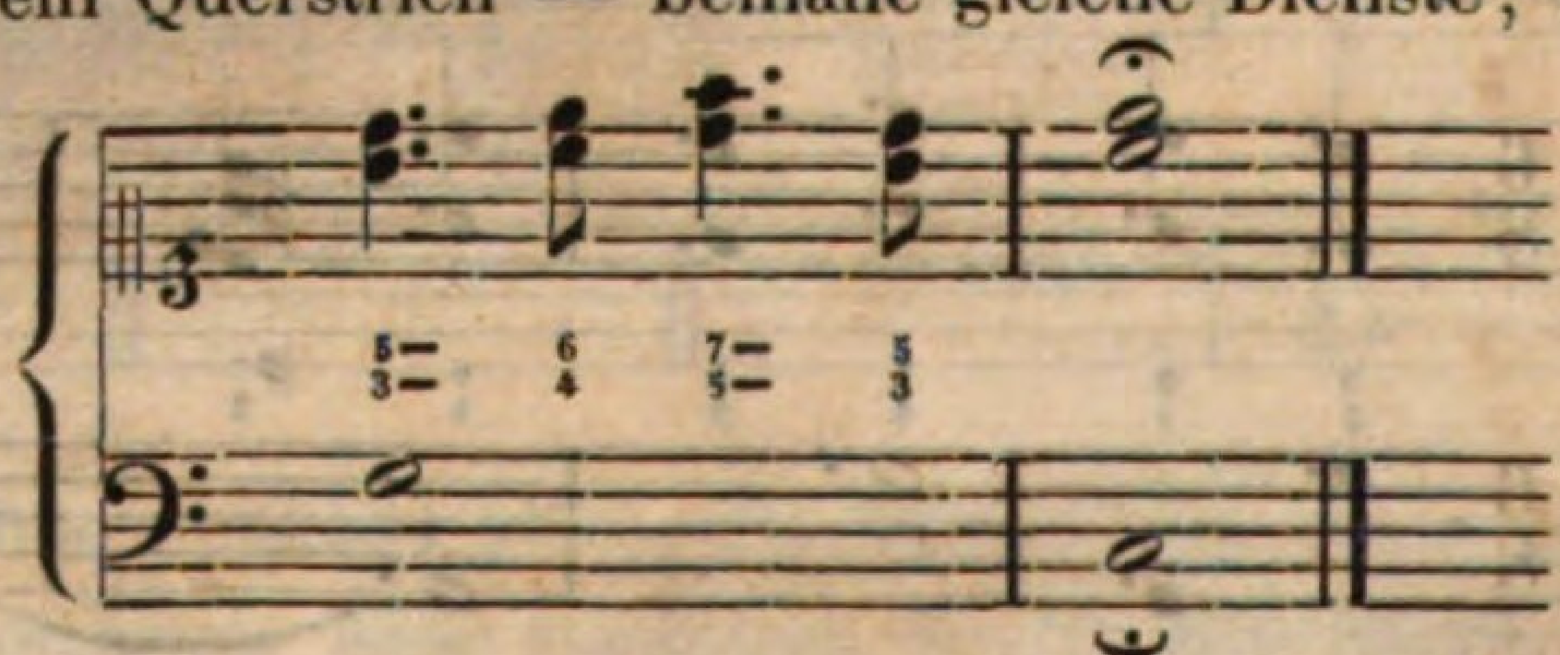
Fünf Ziffern setzen nachstehende Eintheilung voraus; z. B.



Die Punkte bei Ziffern können auf die Weise gebraucht werden:



Doch thut ein Querstrich — beinahe gleiche Dienste; z. B.



Stehen die Ziffern über dem Punkte selbst, so gibt man die dadurch bezeichnete Harmonie schon während des Punktes an, und zählt die Dauer der Intervalle von der vorhergehenden Note ab; z. B.



Dasselbe gilt auch von den längeren Pausen; z. B.



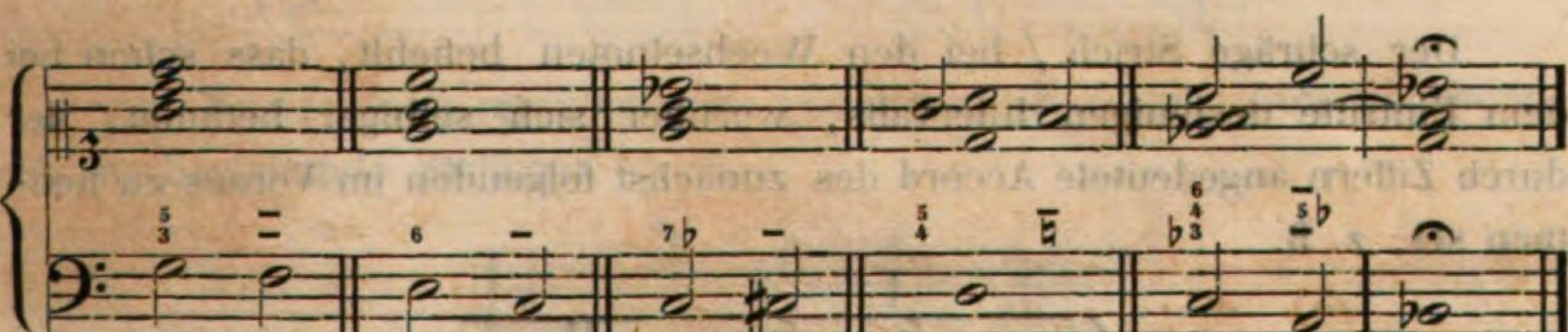
Alle Ziffern, welche hingegen auf einer kurzen Pause stehen, werden auch über derselben angeschlagen, und die nächstfolgende Note bestimmt die Basis des Accordes; z. B.



Jene Ziffern indessen, welche über einer langen Pause erscheinen, werden zwar auch auf derselben angeschlagen, jedoch beziehen sie sich auf die vorhergehende Note; z. B.



Ein Querstrich zeigt an, dass in den begleitenden Stimmen der vorhergehende Accord, oder auch nur ein einzelnes Intervall desselben unverändert beibehalten werden solle; z. B.

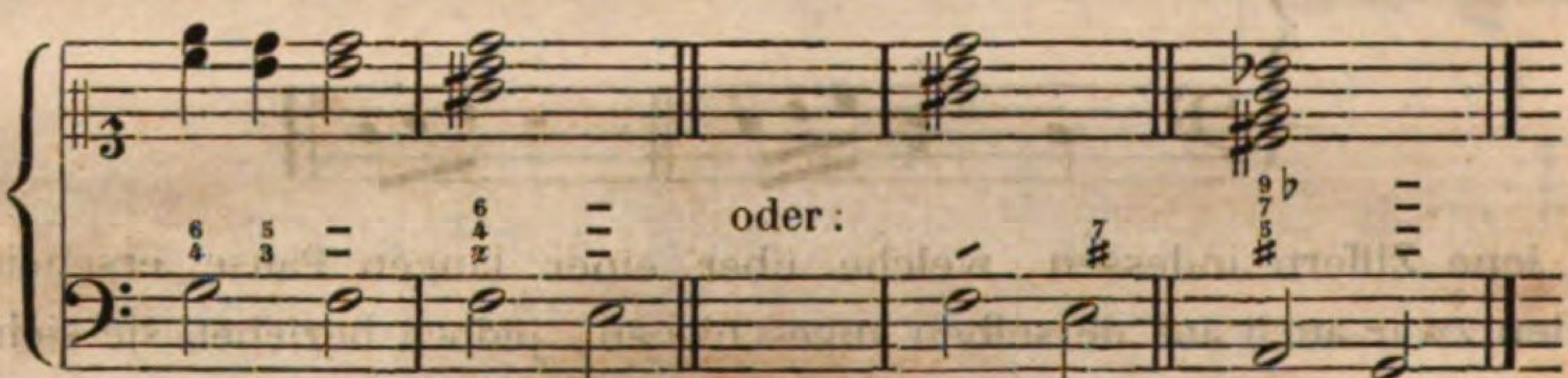


Demungeachtet kann aber der Accord oder das Intervall nach Umständen, sonderlich bei langsam fortschreitender Bewegung nochmals aufs Neue wiederholt angeschlagen werden. — Alle **Wechselnoten**, welche der **unregelmässige Durchgang** heissen, und, zwar auf den guten Takttheil fallend, dennoch zum Accorde dissoniren, bekommen einen schiefen Strich /; diejenigen aber, welche in der Harmonie liegen, und deswegen

der regelmässige Durchgang genannt werden, erhalten entweder einen horizontalen Strich, oder öfters auch gar keinen; z. B.



Sind zwei, drei oder vier über einanderstehende Ziffern vorhergegangen, so folgen gewöhnlich eben so viele Querstriche, wenn nämlich der Accord nicht verändert werden soll; z. B.



Will man von den rücksichtlich der Zifferneintheilung festgesetzten Regeln abweichen, und den Werth der Noten theilen, so wird solches gleichfalls durch einen zwischen zwei Zahlen eingeschobenen Querstrich bezeichnet; z. B.



Der schräge Strich / bei den Wechselnoten befiehlt, dass schon bei dem Eintritte desjenigen Intervalls, worüber sich selbiger befindet, der durch Ziffern angedeutete Accord des zunächst folgenden im Voraus zu nehmen sei; z. B.

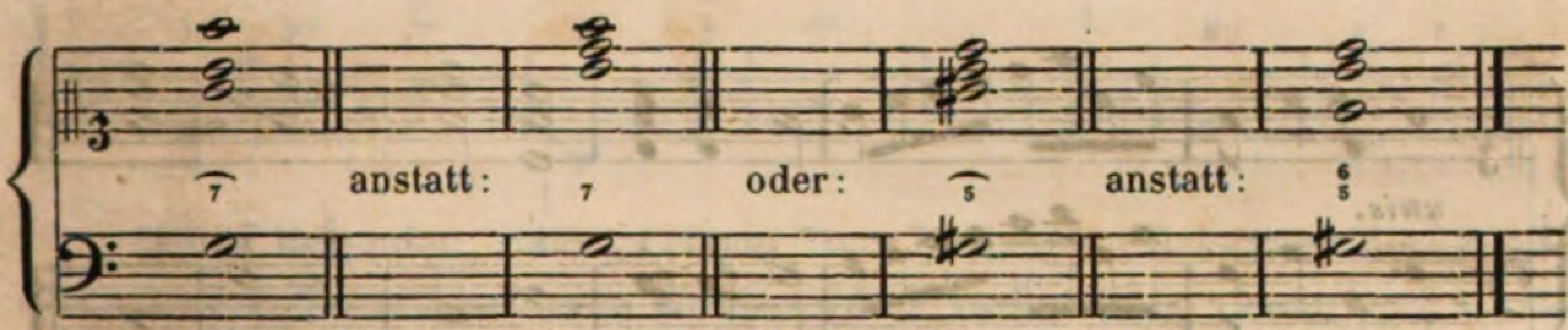


Mittelst eines Halbzirkels ⌒, dem sogenannten Telemann'schen Bogen, von seinem Erfinder also geheissen, bezeichnen manche Componisten auch:

Erstens: den weich verminderten Dreiklang, mit der kleinen Terz und kleinen Quinte; z. B.



Zweitens: Gewisse unvollständige Accorde, denen irgend ein Intervall mangelt; z. B.



Drittens: Verschiedene Arten von Vorhalten; z. B.



Viertens: Durchgehende Harmonien; z. B.



und Fünftens: alle, so wie vorstehendes Exempel, blos zweistimmig zu begleitende Stellen,



zu welchen man, wenn der Componist keine vollständigen Accorde will, der Deutlichkeit wegen, und um jedem Missverständnisse vorzubeugen, lieber: *à due* schreiben sollte; z. B.



Bei den mit *unisono*, *unis.*, *all' unisono, all' ottava* bezeichneten Stellen spielt man in der rechten Hand die zunächst gelegene Octave mit; wo jedoch der Begleiter wieder ganze Accorde angeben soll, wird solches abermals durch Ziffern bemerkt; z. B.



Tasto solo, oder die einzelnen Buchstaben *T. S.* zeigen an, dass die vorgeschriebene Taste so lange ohne alle weitere Begleitung fortgehalten werde, bis wieder Ziffern gesetzt sind; z. B.

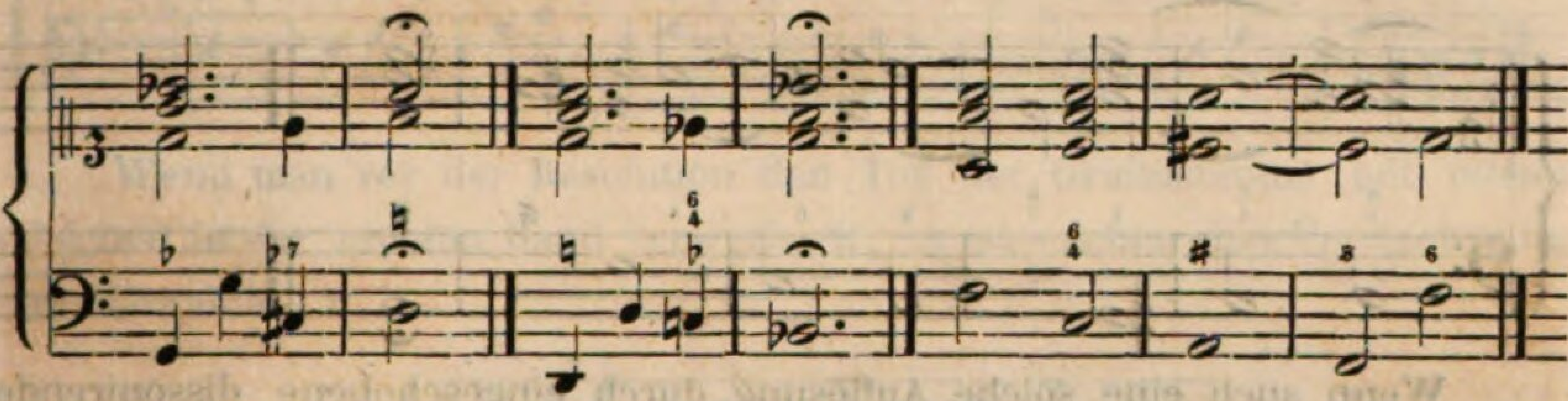


Ueberhaupt, wenn die Begleitung pausiren soll, so könnte dieses allenfalls durch eine Null 0 bezeichnet werden, welche den Generalbassspieler verständigte, so lange mit der rechten Hand unthätig zu bleiben, bis ihn die Zahlen neuerdings zur Mitwirkung auffordern; z. B.



Zweites Capitel.

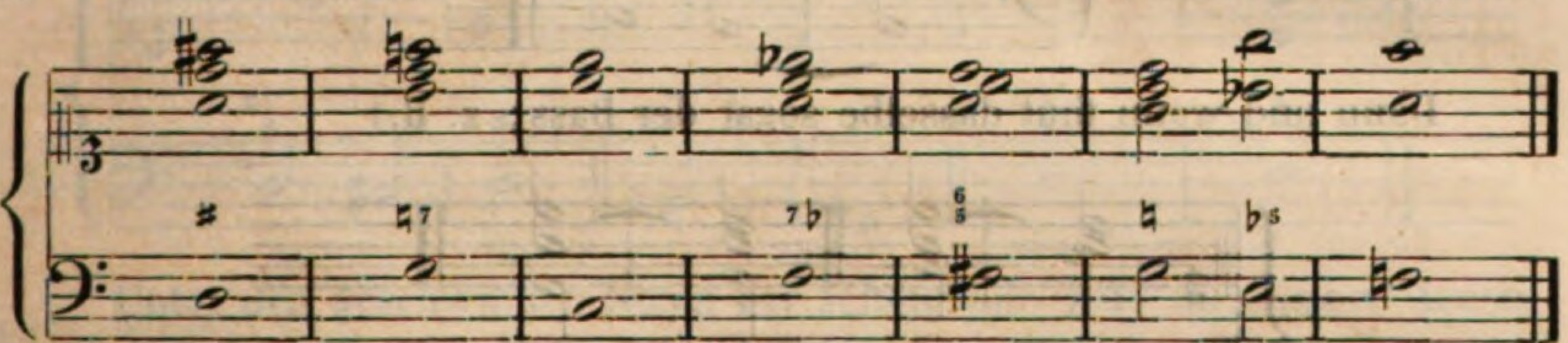
Alle Dissonanzen sind regelmässig vorzubereiten und aufzulösen; d. h. sie müssen früher bereits schon als Consonanzen vorhanden sein, und nachher wieder zu solchen werden; auch lassen sie sich sowohl herab als hinauf lösen; z. B.



Ueber liegenden, oder in einem Tone bleibenden Bassnoten dürfen alle Dissonanzen frei angeschlagen werden, ohne Vorbereitung; denn weil solche hier wegen Unbeweglichkeit der Grundstimme unmöglich ist, so wird auch dieser Mangel eben durch diese Unbeweglichkeit ersetzt; z. B.



Ein neu hinzugefügtes Versetzungszeichen, welches eine vorbereitete Dissonanz noch mehr erniedrigt, hebt die Vorbereitung keineswegs auf; z. B.

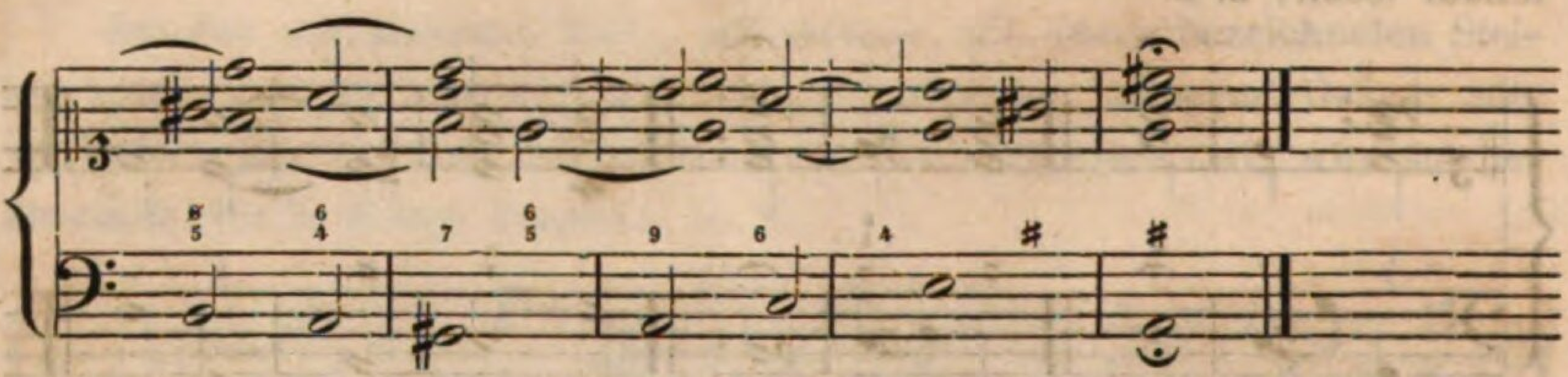


Gleichfalls wird öfters eine Dissonanz wieder in einen andern dissonirenden Accord aufgelöst; z. B.



Zuweilen auch ohne Auflösung; blos durch Vermittlung der fortrückenden Grundstimme; z. B.





Wenn auch eine solche Auflösung durch eingeschobene dissonirende Accorde noch so lange verzögert werden sollte, so muss doch endlich einmal die Auflösung in eine Consonanz erfolgen. Dieses Verfahren nennt man eine Aufhaltung — *Retardatio* — der Auflösung. —

Bisweilen wartet auch die rechte Hand den Eintritt der Bassnote, worüber eine Dissonanz aufgelöst werden soll, gar nicht ab, sondern fällt mit der Auflösung vorher ein; z. B.



Dann und wann thut dasselbe sogar der Bass; z. B.



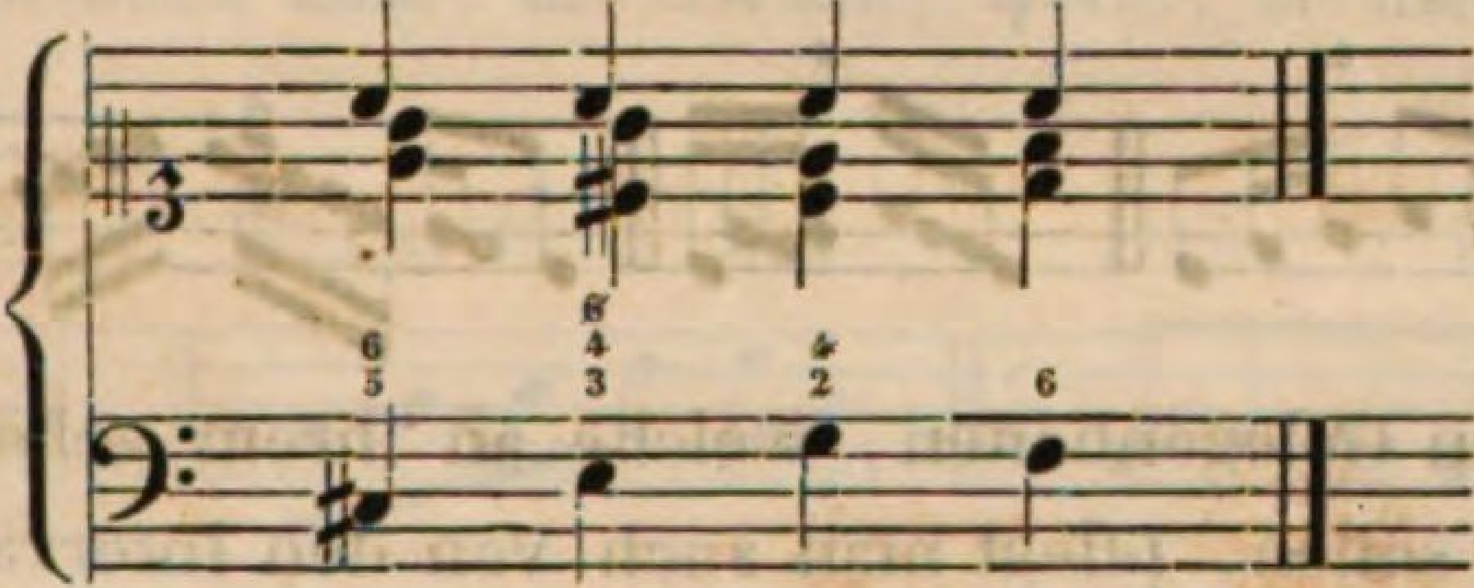
Beide Fälle heissen eine Vorausnahme — *Anticipatio* — der Auflösung. *A.* Vorausnahme der obern Stimmen, wobei man auch den Querstrich /, so wie bei den anschlagenden Wechselnoten zu gebrauchen pflegt.



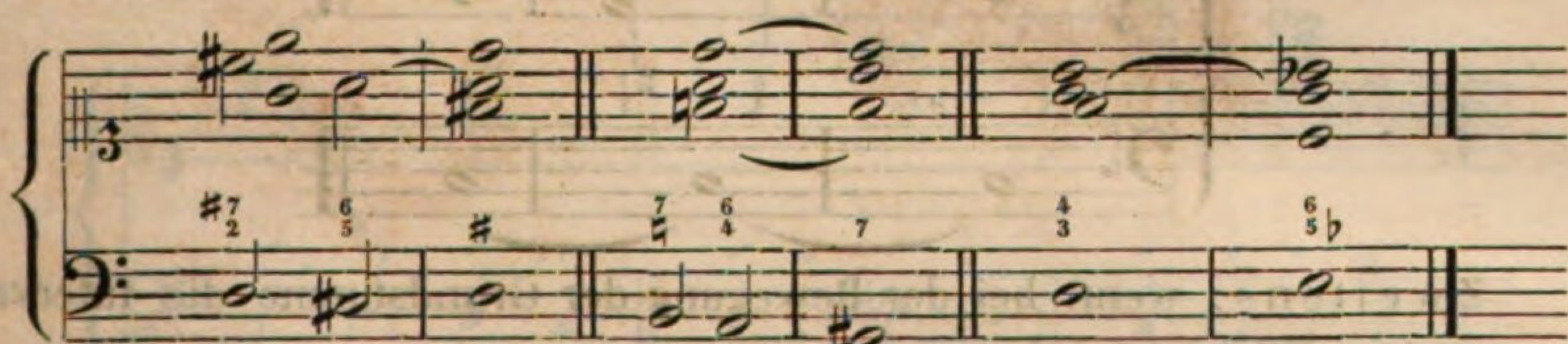
B. Vorausnahme des Basses, zu deren Bezeichnung der bei dem regelmässigen Durchgange übliche gerade Querstrich (—) dient.



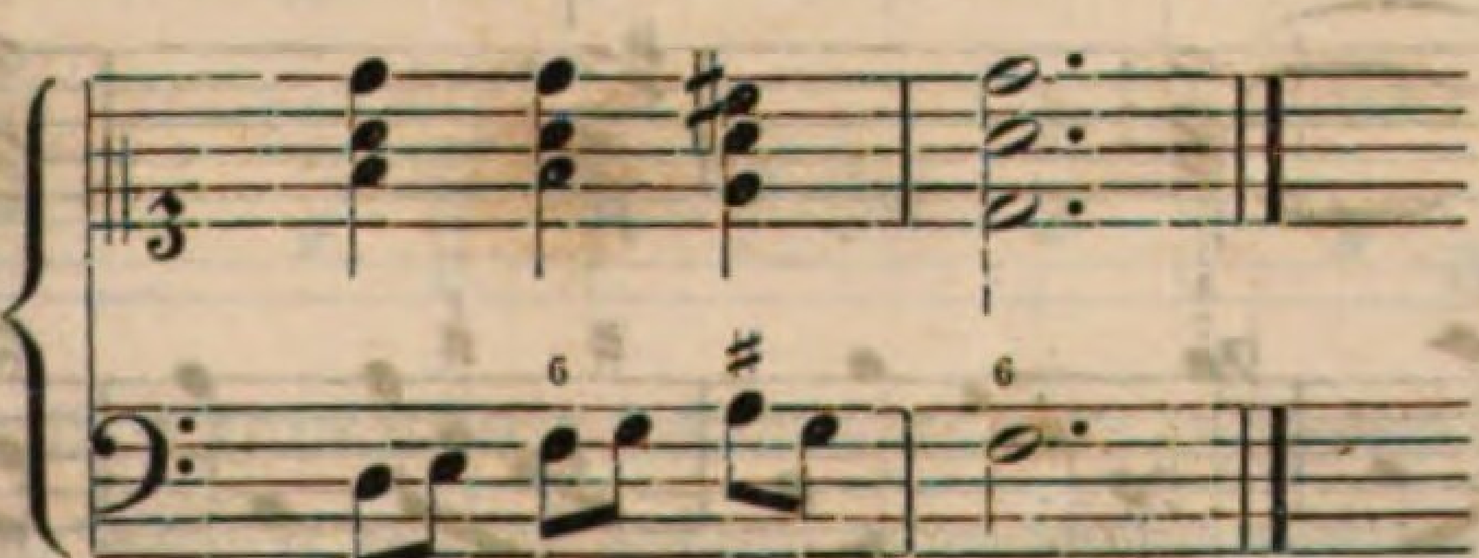
Wenn man vor der Resolution den Ton der Grundstimme mit einem gleichen in der rechten Hand verwechselt, so ist solches eine Verwechslung der Harmonie; z. B.



Ergreift der Bass den Ton, worin eine Dissonanz in der rechten Hand sollte aufgelöst werden, so heisst dieses eine Verwechslung der Auflösung. Diese erhält dadurch die Freiheit, und überlässt dem Basse die vollständige Resolution; z. B.



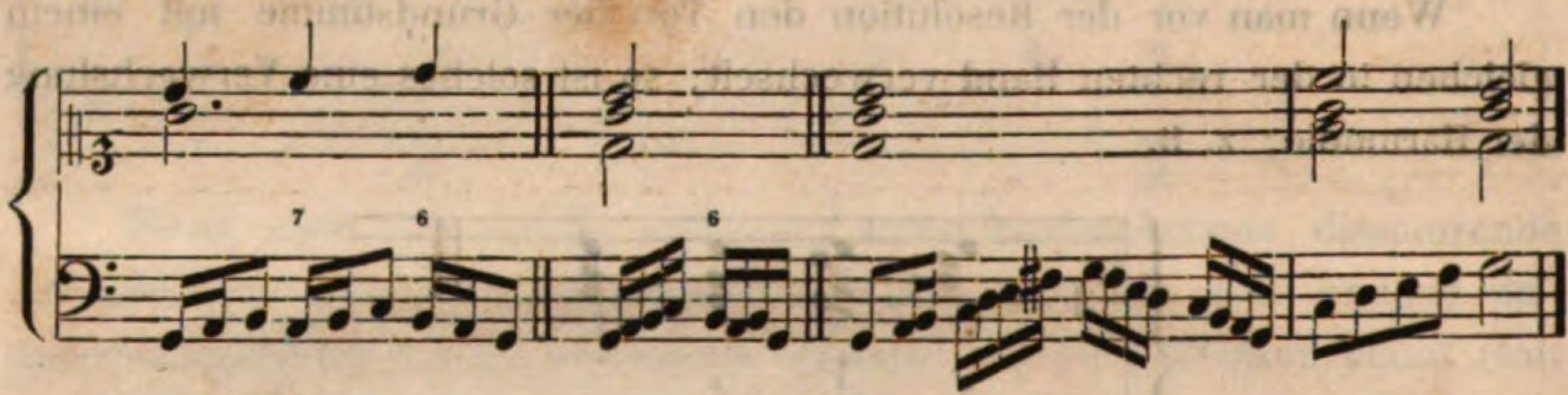
Unter den geschwinden Noten hat selten eine jede ihr eigenes Accompagnement. Von jenen, welche ohne begleitende Intervalle angeschlagen werden, sagt man: sie gehen durch. Einzelne Noten pflegt man nicht zu bezeichnen; kommen jedoch deren viele vor, so wird ein Querstrich darüber gezogen, welcher so weit reicht, als die rechte Hand ruhen soll. Solche Fälle ereignen sich in jedweden Zeitmassen und Taktarten, in allerlei Figuren. Bisweilen geht die Hälfte der Noten durch; z. B.



Oefters weniger als die Hälfte; z. B.



Manchmal gehen bei geschwindem Zeitmasse, und wenn die Noten kurz sind, die allermeisten durch; z. B.



Bei gewissen Gelegenheiten, welche an ihrem gehörigen Orte namhaft gemacht werden sollen, pflegt man auch von den Intervallen zu sagen: sie gehen durch. Solches kann auf dreierlei Art geschehen:

Erstens: Wenn der Bass liegen bleibt; z. B.



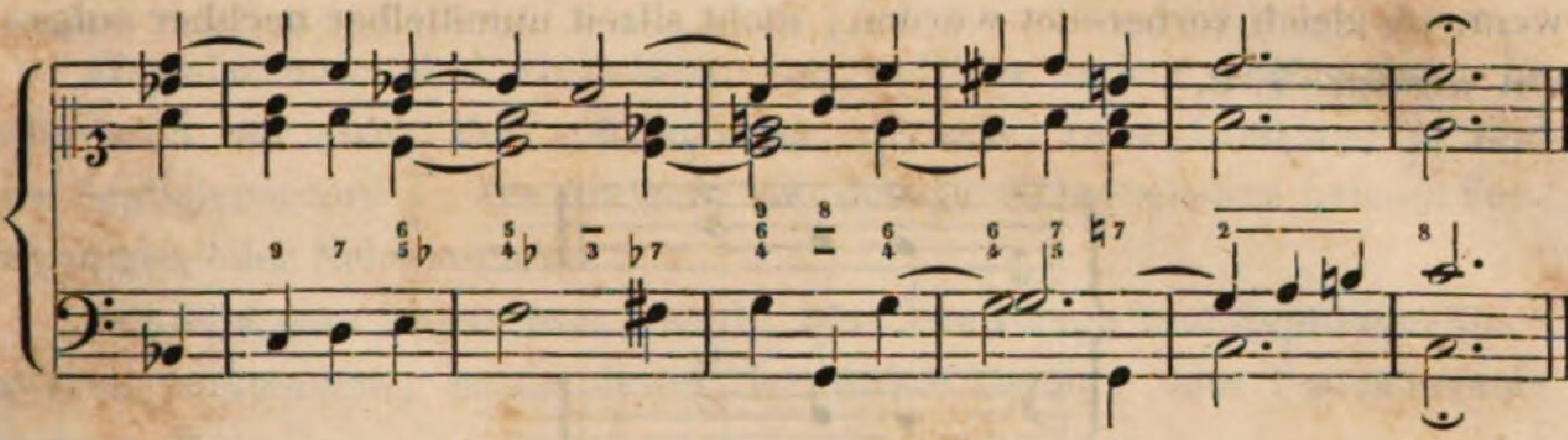
Zweitens: wenn bei der Bewegung der Grundstimme die Intervalle unverändert liegen bleiben; z. B.



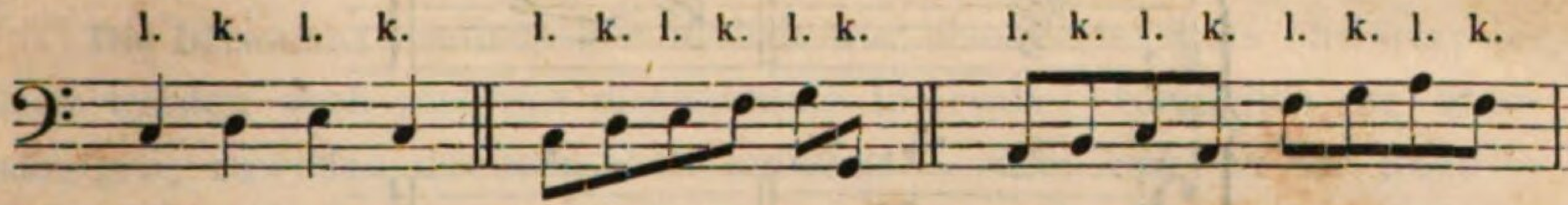
oder:



Drittens: wenn sich beide bewegen; z. B.



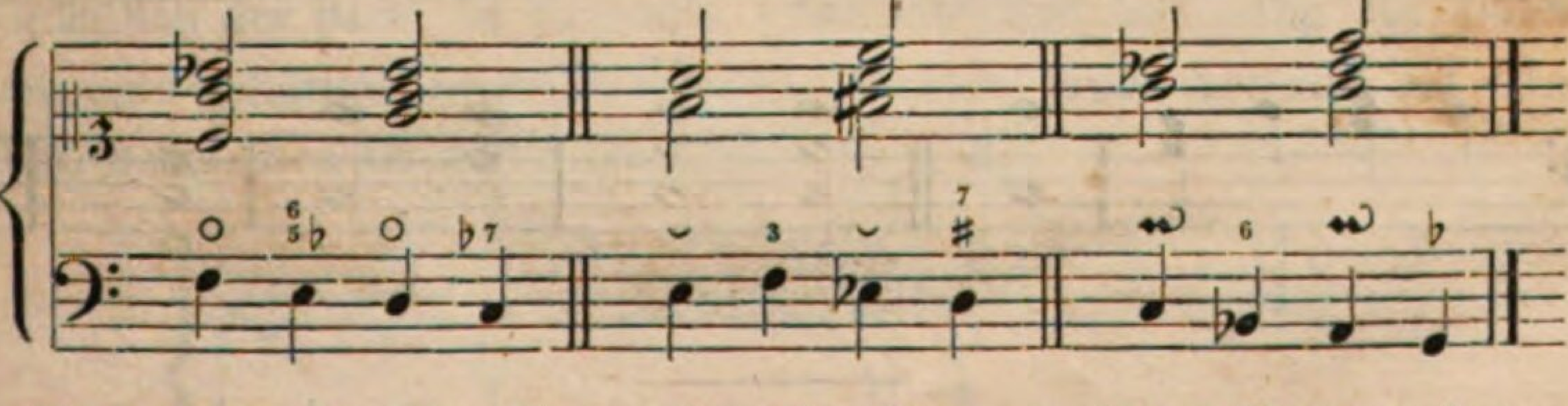
Wenn die Begleitung blos auf die, dem innerlichen Werthe nach, langen Noten fällt, so ist der Durchgang regelmässig *(transitus regularis)*; unter Noten von gleicher Geltung ist die erste, dritte, fünfte und siebente dem innerlichen Werthe nach lang; die zweite, vierte, sechste und achte aber kurz; z. B.



Wird jedoch die Begleitung, welche der kurzen Note gehört, vorausgenommen, und auf die lange Note angeschlagen, so ist der Durchgang irregulär *(transitus irregularis)*, und diese Noten heissen alsdann Wechselnoten; z. B.

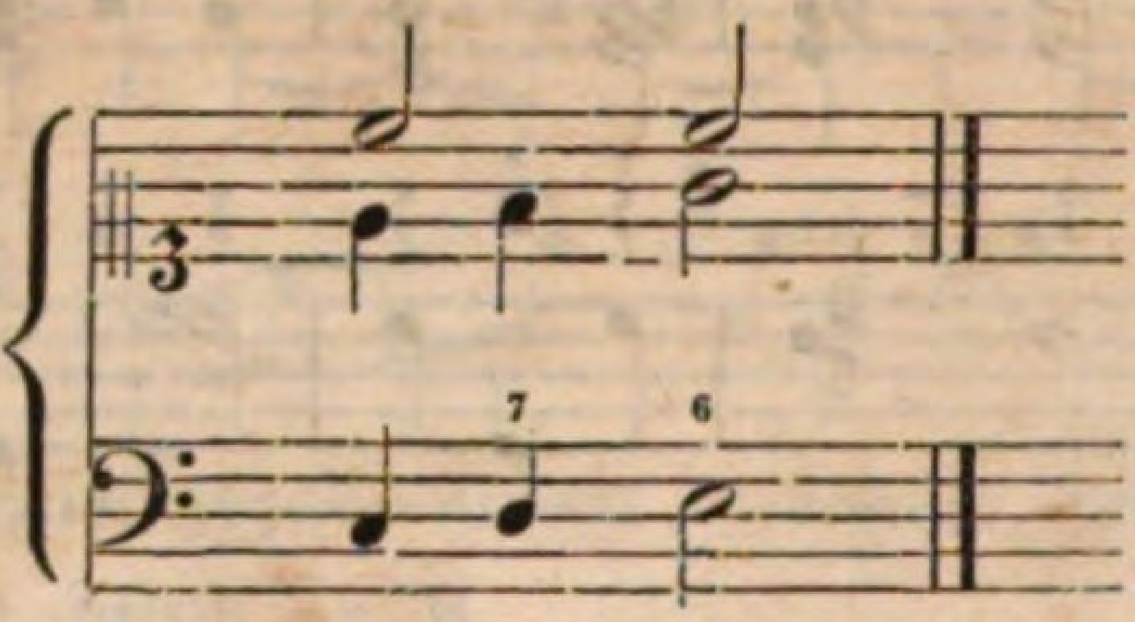


Ausser dieser besten und deutlichsten Bezeichnung der Wechselnoten, nämlich mittelst eines halb senkrechten Querstriches /, findet man dieselbe auch öfters durch eine ganze oder halbe Null, ○, ◡, zuweilen sogar durch diese Signatur ⁺⁺ᵕ ausgedrückt; z. B.



Dieser irreguläre Durchgang besteht eben aus jenen Vorausnahmen der Auflösung, wovon bereits früher schon Beispiele vorgekommen sind.

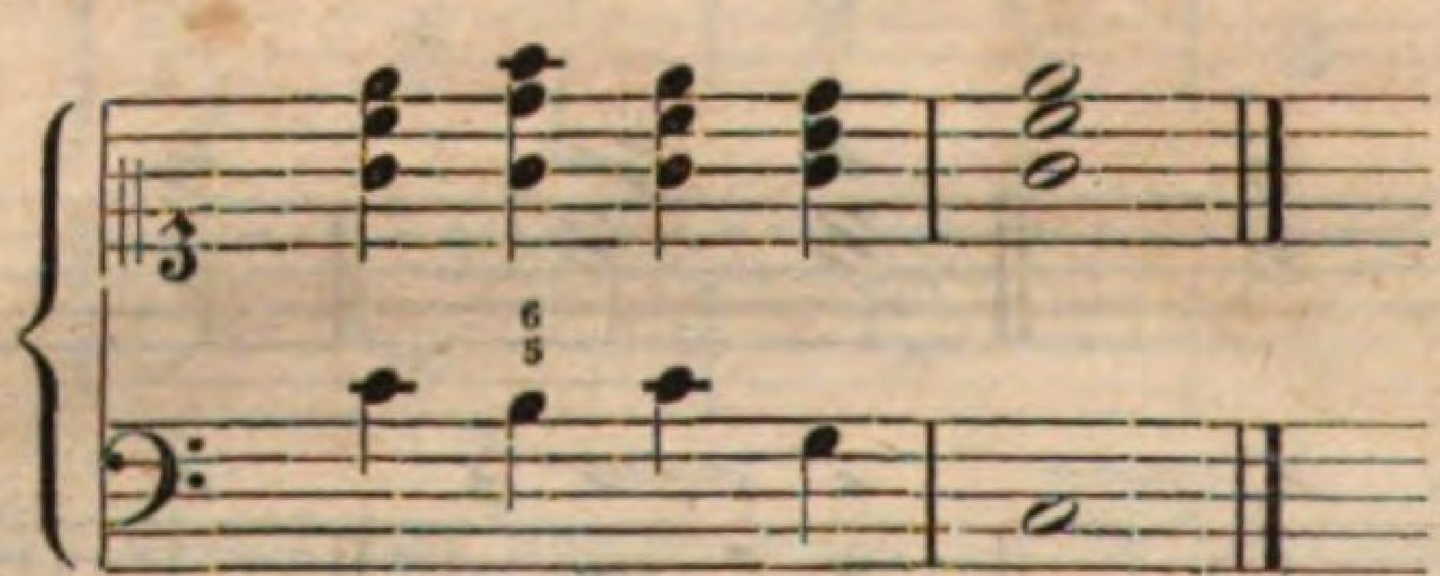
Die Dissonanzen, welche in beiderlei Durchgängen entstehen, können, wenn sie gleich vorbereitet wurden, nicht allzeit unmittelbar nachher aufgelöst werden; z. B.



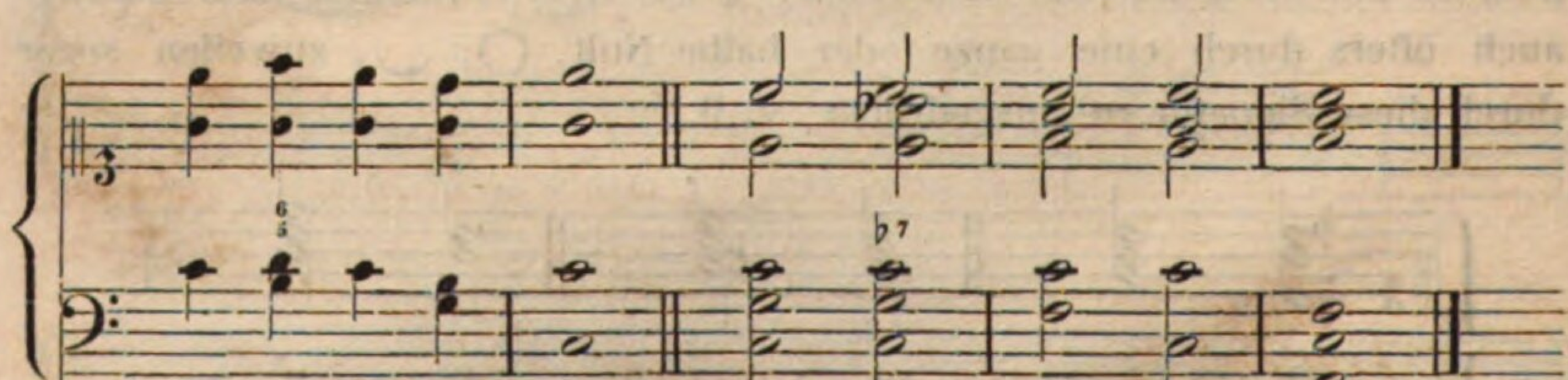
Dasselbe gilt auch von jenen Accorden, die durch eine enharmonische Verwechslung des Klanggeschlechtes als wirkliche Consonanzen erscheinen; z. B.



Ungetheilt heisst die Begleitung alsdann, wenn man alle zu den einzelnen Bassnoten gehörigen Intervalle mit der rechten Hand spielt; z. B.



Greift man jedoch auch mit der linken Hand zwei oder mehrere Stimmen, so wird es das getheilte Accompagnement genannt; z. B.



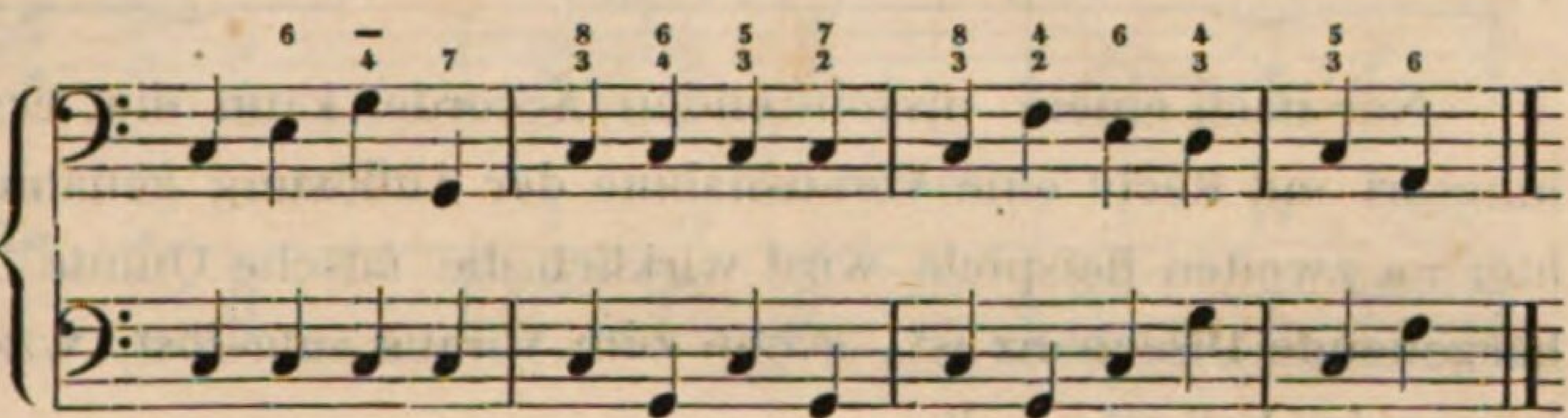
Drittes Kapitel.

Grundaccorde sind diejenigen, von welchen andere abstammen. Es gibt deren nur zwei: der vollkommene, perfecte, reine Dreiklang $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, und der Septimenaccord $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$; alle übrigen, von denselben hergeleitete heissen Versetzungen oder Nebenaccorde.

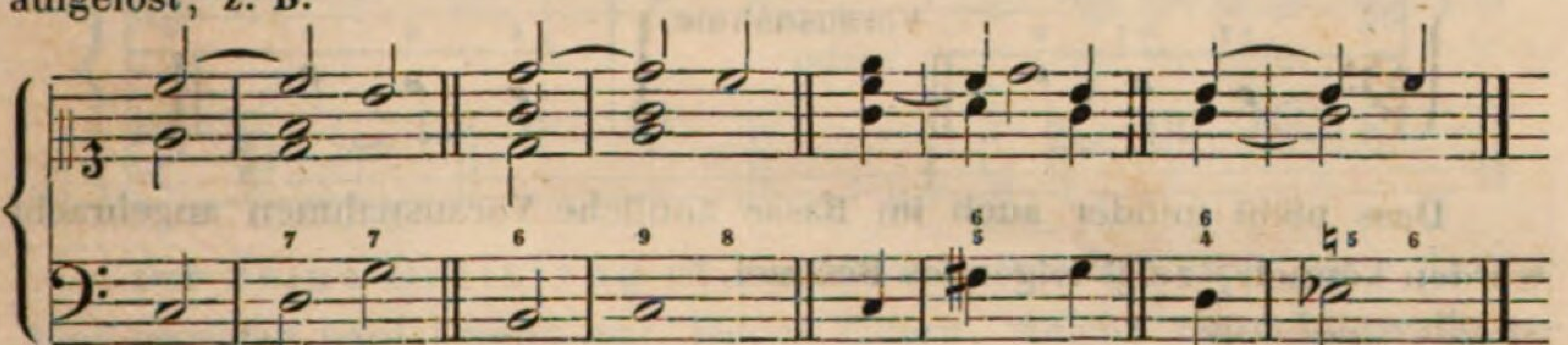
Schreibt man einen Bass, worin blos Dreiklänge und Septimen-Harmonien vorkommen, so ist dieses der wahre Grund- oder Fundamentalbass; z. B.

Generalbass.

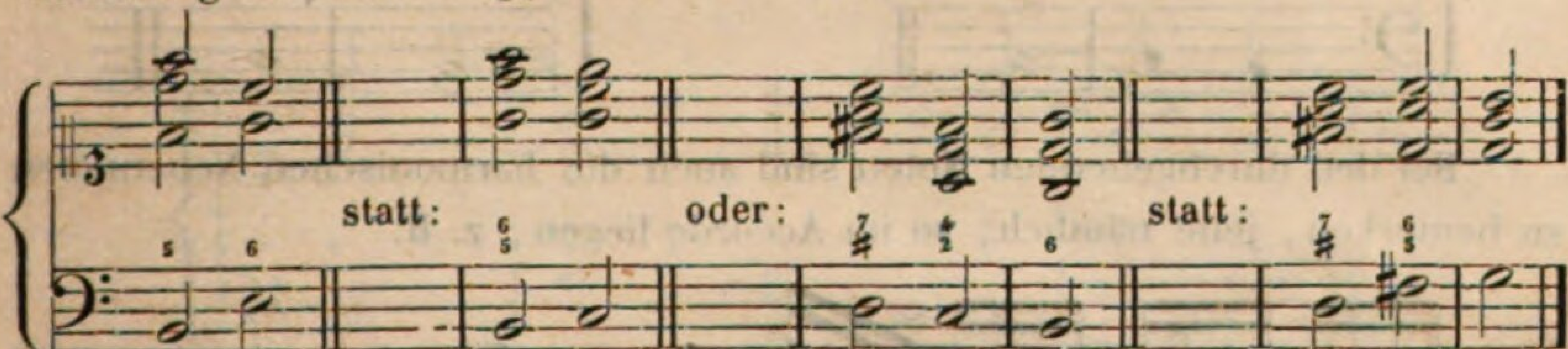
Grundbass.



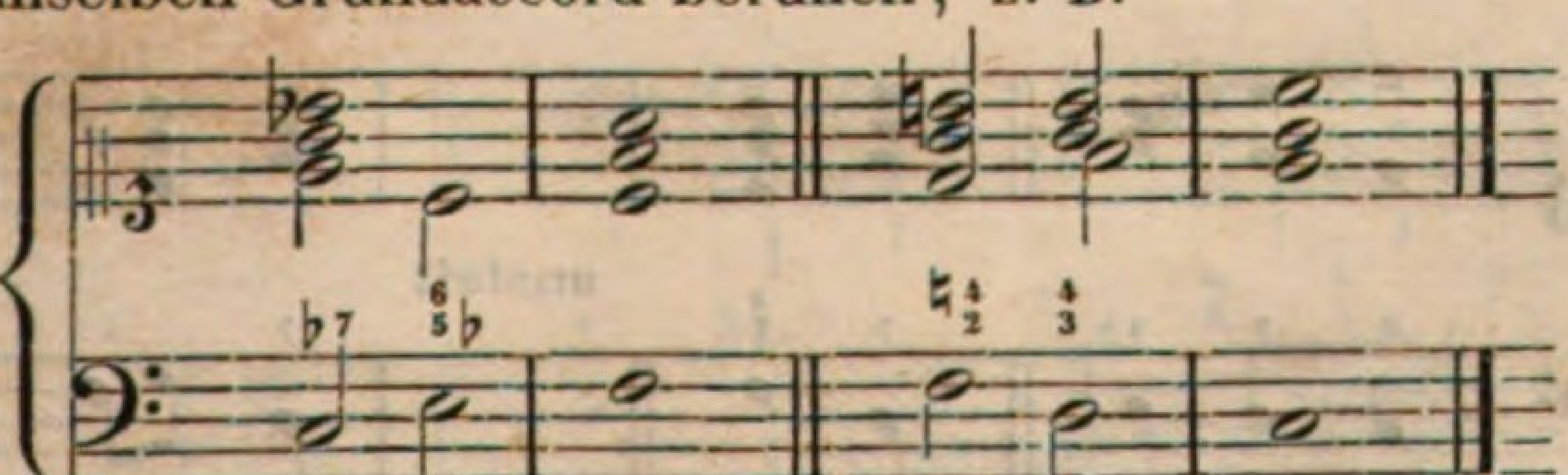
Die Dissonanz resolvirt gewöhnlich eine diatonische Stufe abwärts; jedoch werden auch mehrere dissonirende Intervalle, vorzüglich die übermässigen, zuweilen um eine Stufe aufwärts — über sich, in die Höhe — aufgelöst; z. B.



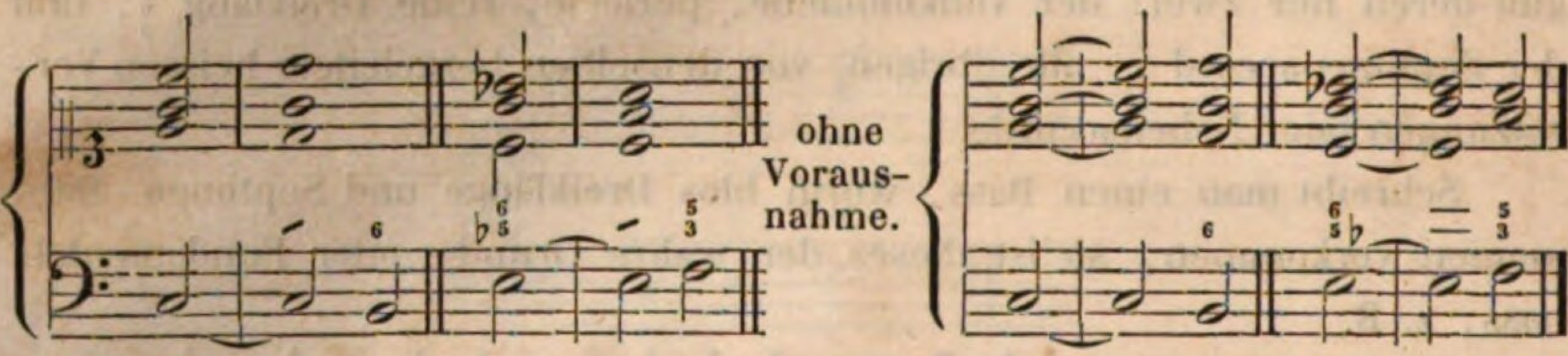
Wird die Auflösung, welche z. B. der Oberstimme zukäme, in den Bass, oder in irgend eine andere Stimme verlegt, so heisst dieses eine Verwechslung der Auflösung; z. B.



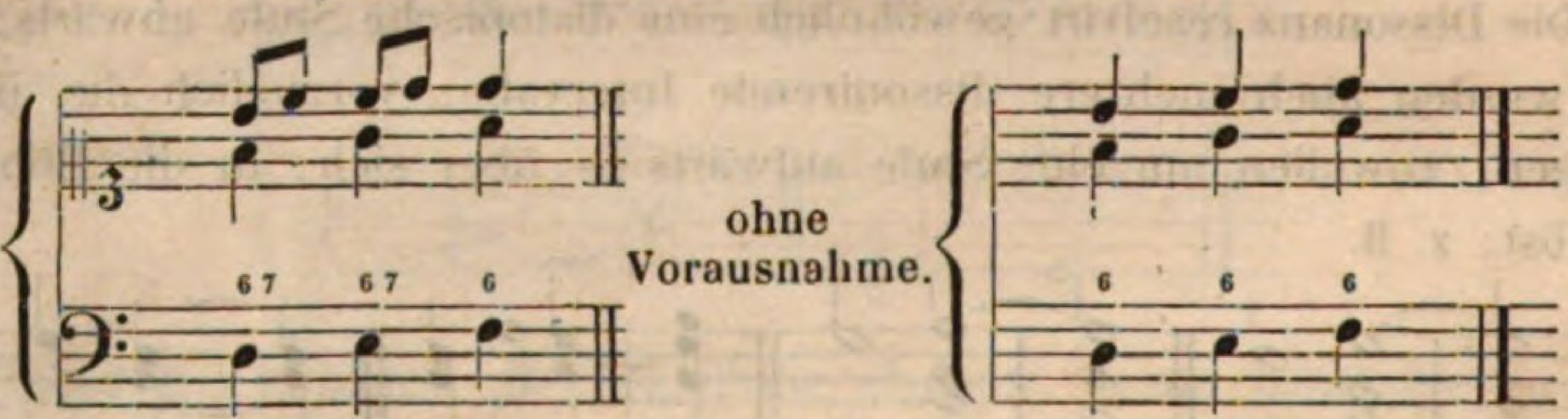
wenn nämlich der Bass vor der noch nicht erfolgten Auflösung ein anderes zur Harmonie gehöriges Intervall ergreift, so dass beide Accorde auf einem und eben demselben Grundaccord beruhen; z. B.



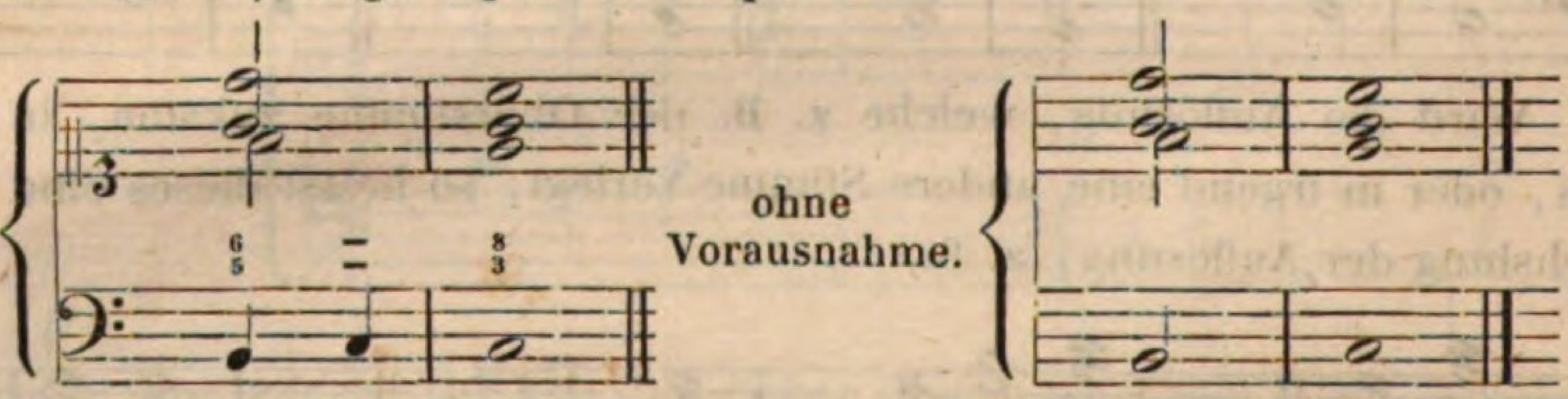
Tritt hingegen in den begleitenden Stimmen ein ganzer Accord, oder nur ein einzelnes Intervall desselben früher ein, als die Bassnote, so heisst dieses eine Vorausnahme *(Anticipatio.)*; z. B.



Nur nach einem dissonirenden Accorde kann die erwähnte Behandlungsart mit Recht eine Vorausnahme der Auflösung genannt werden, denn hier im zweiten Beispiele wird wirklich die falsche Quinte, welche die vorhergehende Dissonanz ist, schon zum Voraus aufgelöst, was allerdings nicht immer der Fall ist; z. B.



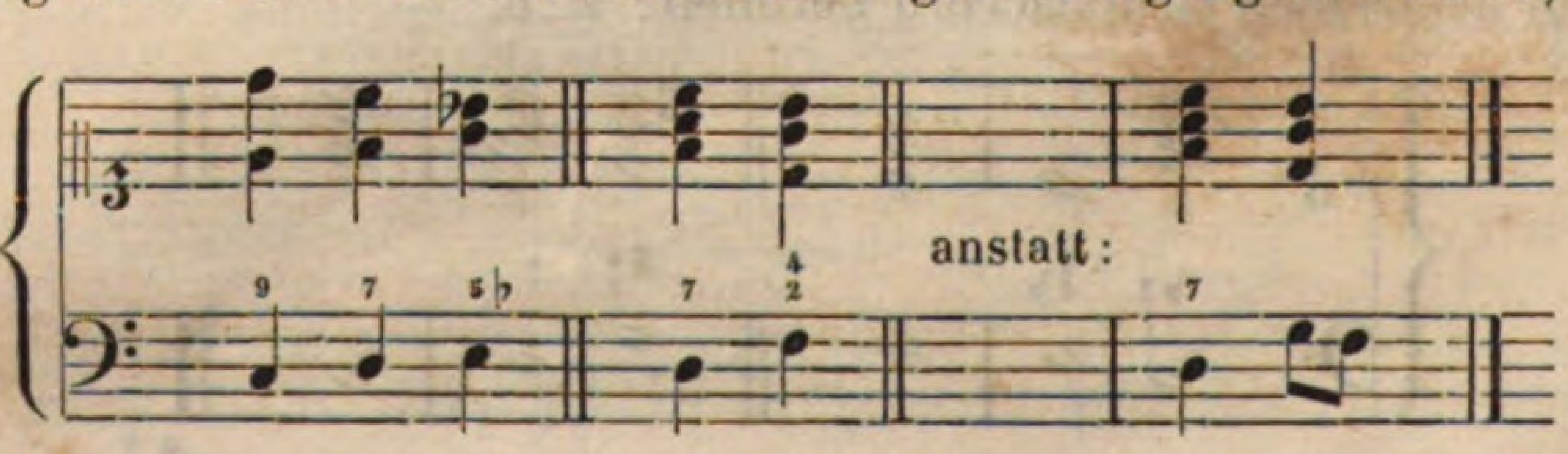
Dass nicht minder auch im Basse ähnliche Vorausnahmen angebracht werden können, zeigt folgendes Beispiel.



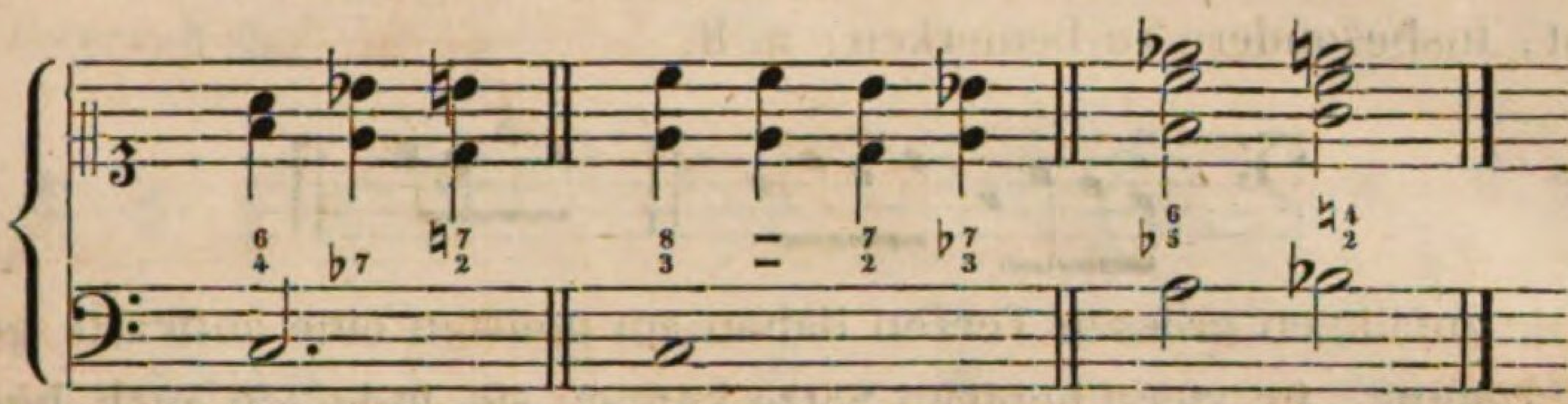
Bei den durchgehenden Noten sind auch die harmonischen Nebennoten zu bemerken, jene nämlich, so im Accorde liegen; z. B.



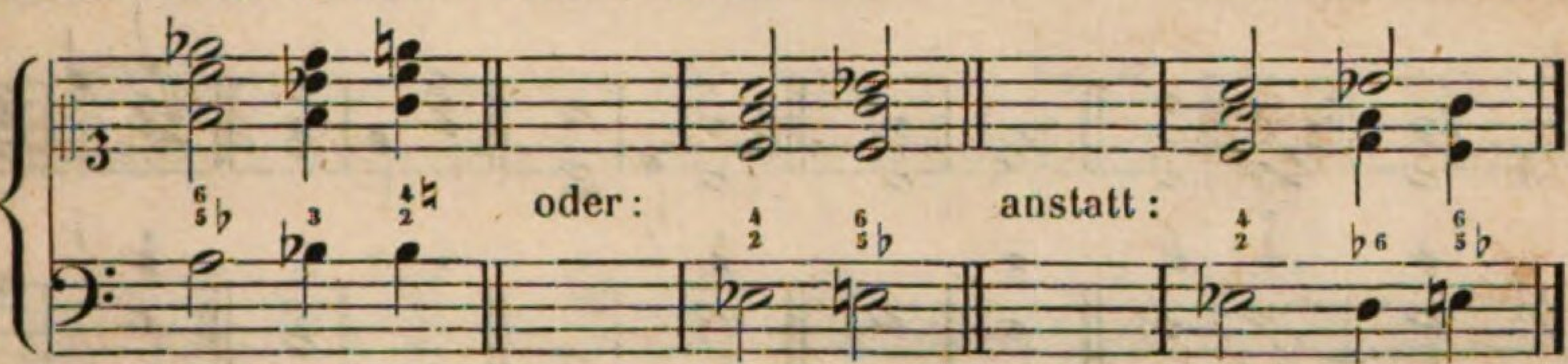
Desgleichen können auch die Auflösungen übergangen werden; z. B.



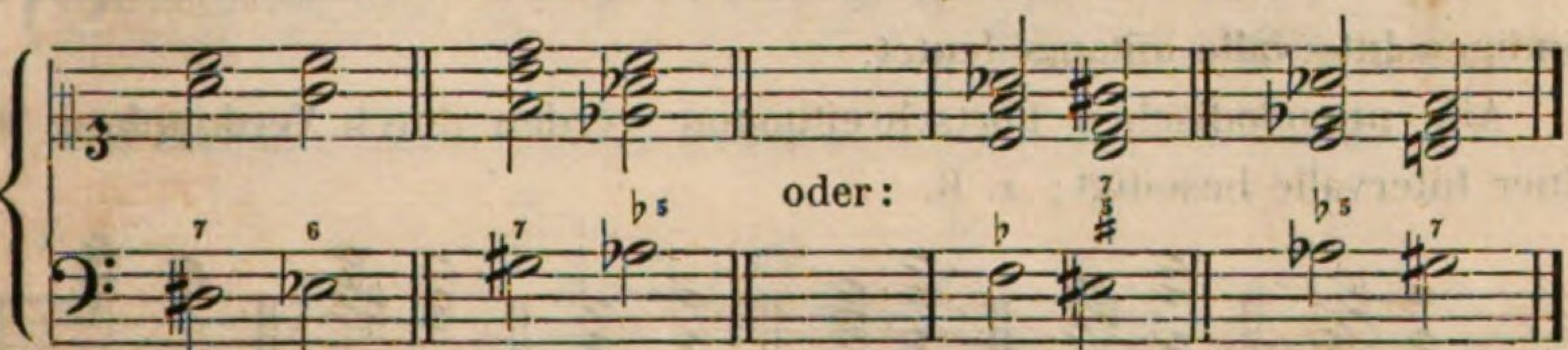
ebenso über einem liegenden Bass; z. B.



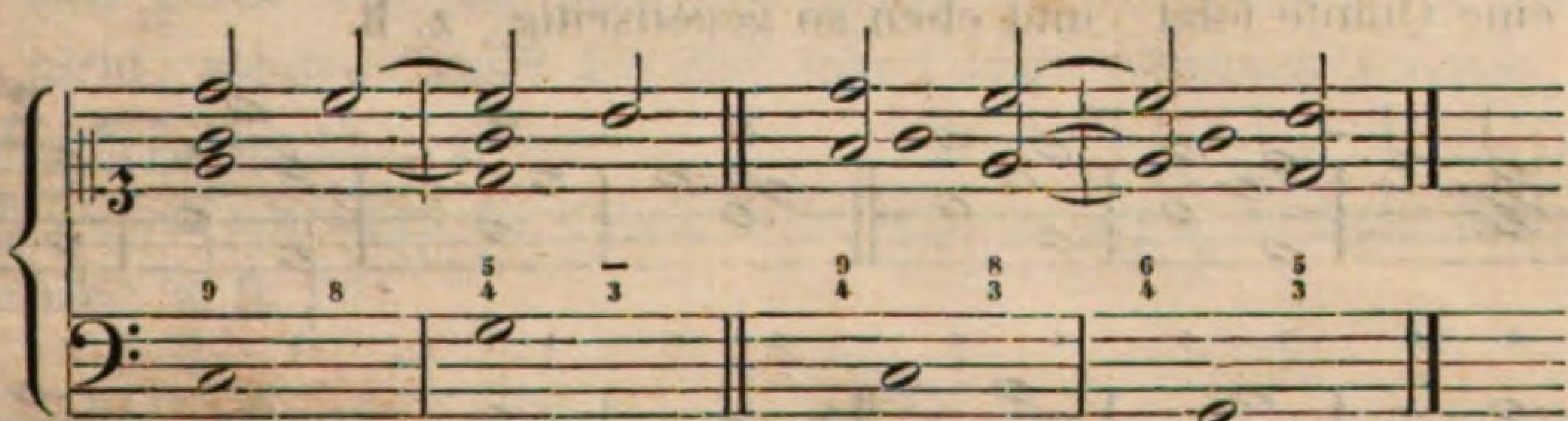
hier mit übergangenem Accord; nämlich:



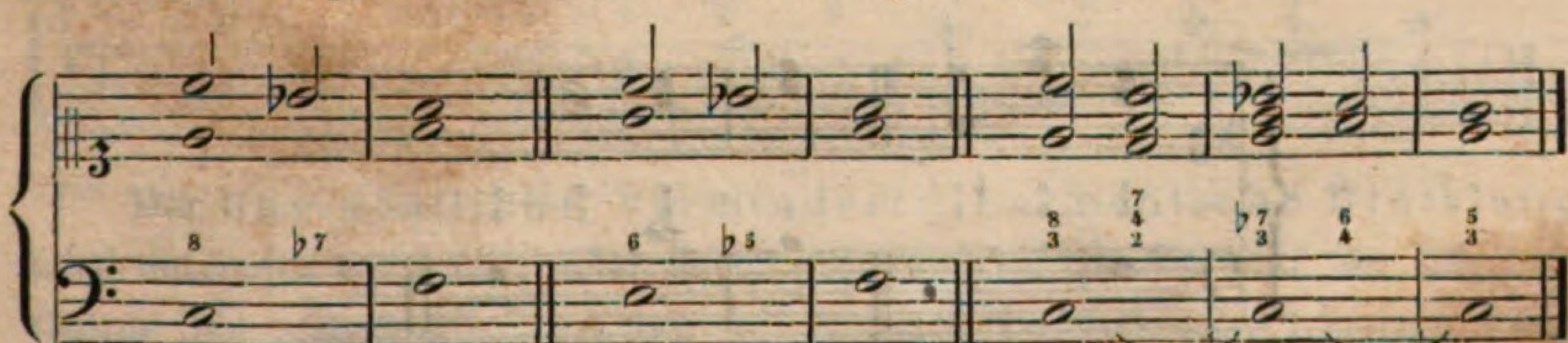
auch durch Verwandlung der Dissonanz in eine Consonanz, und nicht minder im entgegengesetzten Falle; z. B.



Der reine Dreiklang ist ein Accord, welcher zwar ohne Andeutung gegriffen wird; wenn man jedoch Ziffern, welche seine Intervalle bestimmen, einzeln oder zusammen, unter oder über demselben antrifft, so hat dieses seine guten Ursachen. Bald sind Dissonanzen, welche über denselben Grundnoten in andere Accorde aufgelöst werden, daran Schuld; z. B.



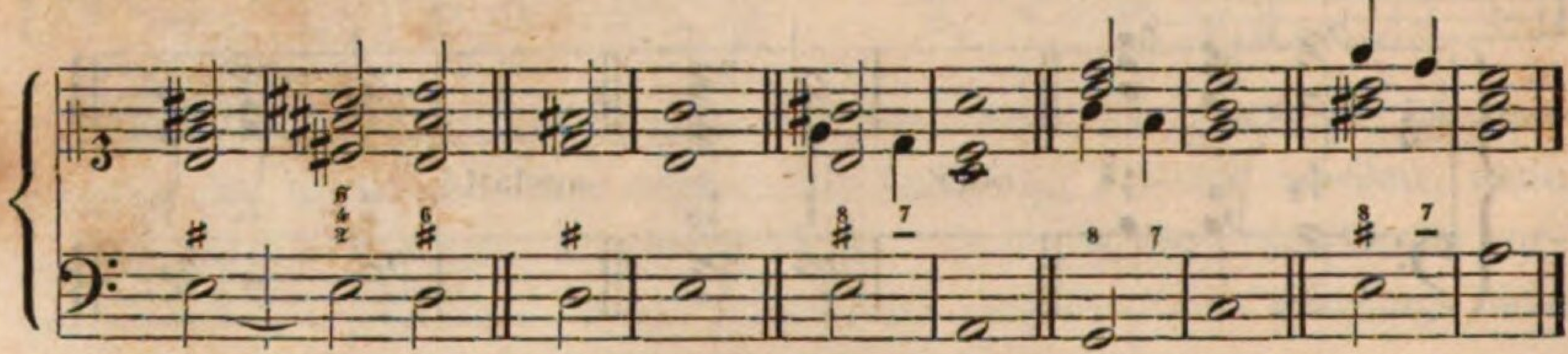
bald setzt man auch, wenn Dissonanzen nachgeschlagen werden, der Deutlichkeit wegen die Ziffern des Dreiklangs aus; z. B.



bald pflegt man eine Note des Accompagnements, welche durchzugehen scheint, insbesondere zu bemerken; z. B.

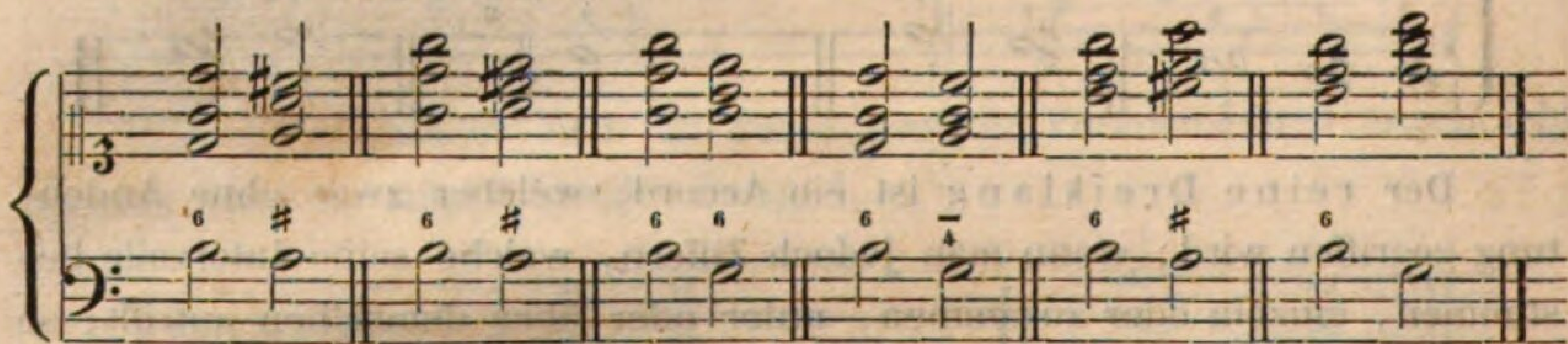


Die zufälligen grossen Terzen lieben am meisten eine aufwärts gehende Fortschreitung; im vierstimmigen Satze können sie indessen auch hinunterspringen; z. B.

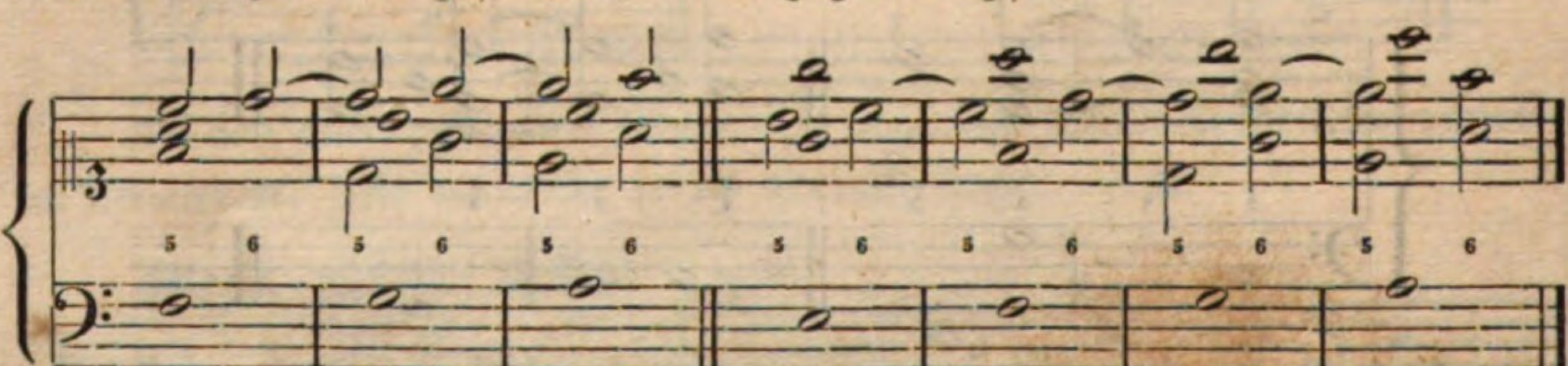


Die übliche Bezeichnung des Sexten-Accordes ist die einzelne Zahl 6; ausserdem findet man auch gewisser Ursachen wegen die übrigen zuständigen Intervalle mitangedeutet.

Alle unmelodischen Fortschreitungen werden durch Verdopplung einzelner Intervalle beseitigt; z. B.



Diese Verfahrungsart wird besonders nothwendig, wenn gleich auf die Sexte eine Quinte folgt; und eben so gegenseitig; z. B.



In der galanten Schreibart kommt auch die Sexte mit der Octave vor; z. B.



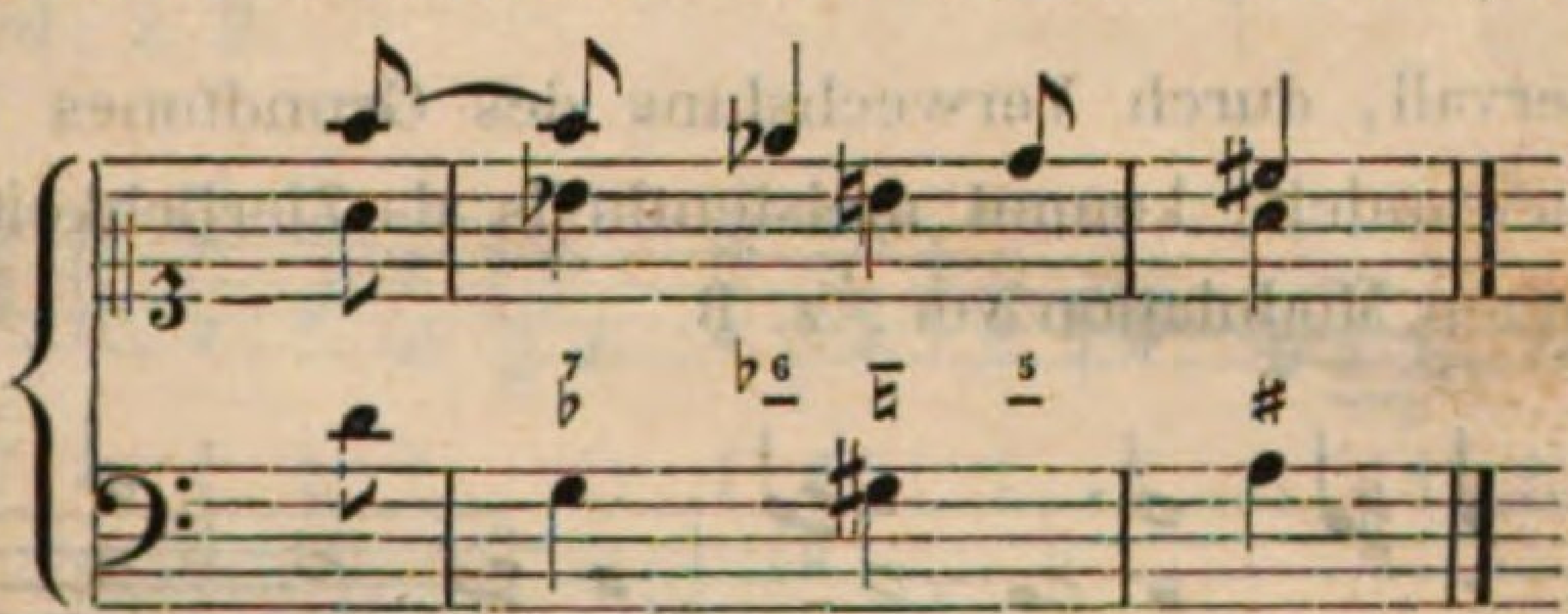
Hat die Sexte die verminderte Octave bei sich, so wird sonst kein anderes Intervall dazu genommen; z. B.



Die übermässige Sexte ist eine Dissonanz, welche mit oder ohne Vorbereitung vorkommt, jedoch immer aufwärts gelöst werden muss; z. B.



Die dissonirende verminderte Sexte kommt selten vor; z. B.



Wenn bei einem unbezifferten Basse die darüber stehende Hauptstimme durch eine kurze Note die Terz oder Sexte verändert, so kehrt man sich hieran nicht, sondern bleibt bei dem schon angeschlagenen Accorde, wenn auch das Zeitmass langsam ist.

Zuweilen erheischt die Folge, bei der Sexte die Begleitung fünfstimmig zu machen; z. B.



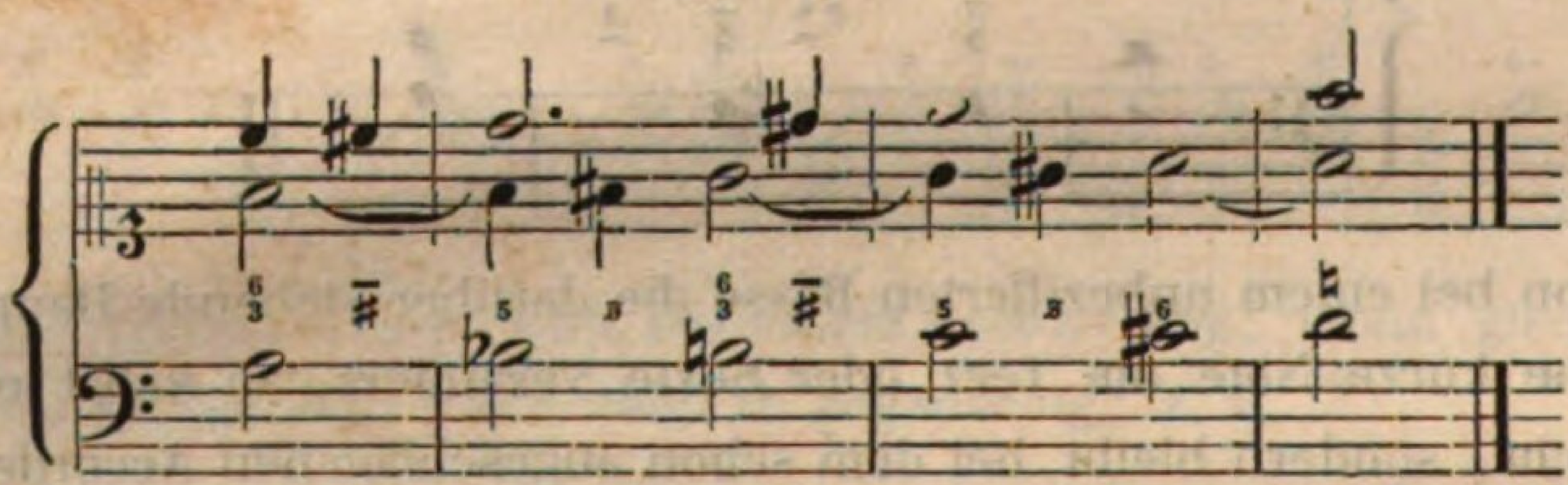
Der uneigentliche, verminderte, harmonische Dreiklang wird entweder gar nicht, oder durch die gewöhnliche Signatur der falschen Quinte (5♭) angedeutet. In den mit Kreuzen bezeichneten Tonarten kann

statt dem runden ♭ ein viereckiges (Auflösungszeichen) bei der Quinte stehen. Zuweilen findet man über der Grundnote dieses Dreiklangs auch noch die übrigen Ziffern, weil aber der Quintsextaccord $\substack{6\\5}$ mit der falschen Quinte auch häufig nur mit der Zahl 5♭ oder 5♮ bezeichnet wird, so fügen manche, wenn sie den verminderten Dreiklang meinen, nicht ohne Grund über die 5 noch einen Bogen hinzu, nämlich: $\overset{\frown}{5\flat}$ oder $\overset{\frown}{5\natural}$.

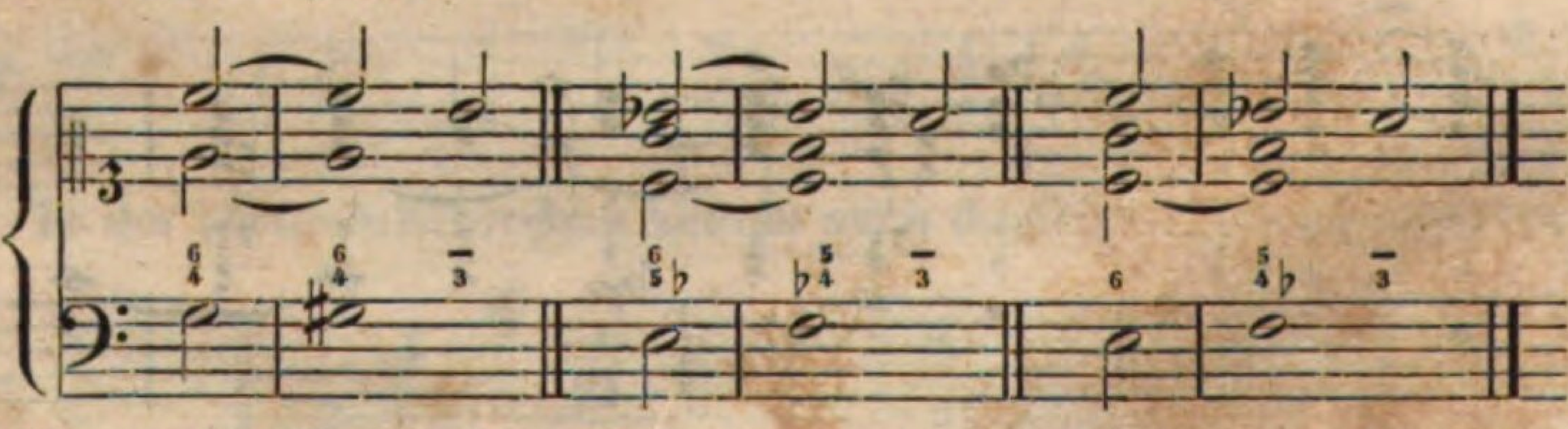
Der uneigentliche, vergrösserte, harmonische Dreiklang besteht nebst der übermässigen Quinte noch aus der grossen Terz und reinen Octave. Er hat entweder allein das Zeichen der übermässigen Quinte 5, 5♮, oder auch noch die dazu gehörigen Ziffern bei sich. Diese Quinte ist eine Dissonanz, welche nicht leicht ohne Vorbereitung gebraucht wird, und immer aufwärts steigt; z. B.



Dieses Intervall, durch Verwechslung des Grundtones in eine übermässige Terz verwandelt, kommt meistentheils als Zierlichkeit des Gesanges bei einer langsamen Modulation vor; z. B.



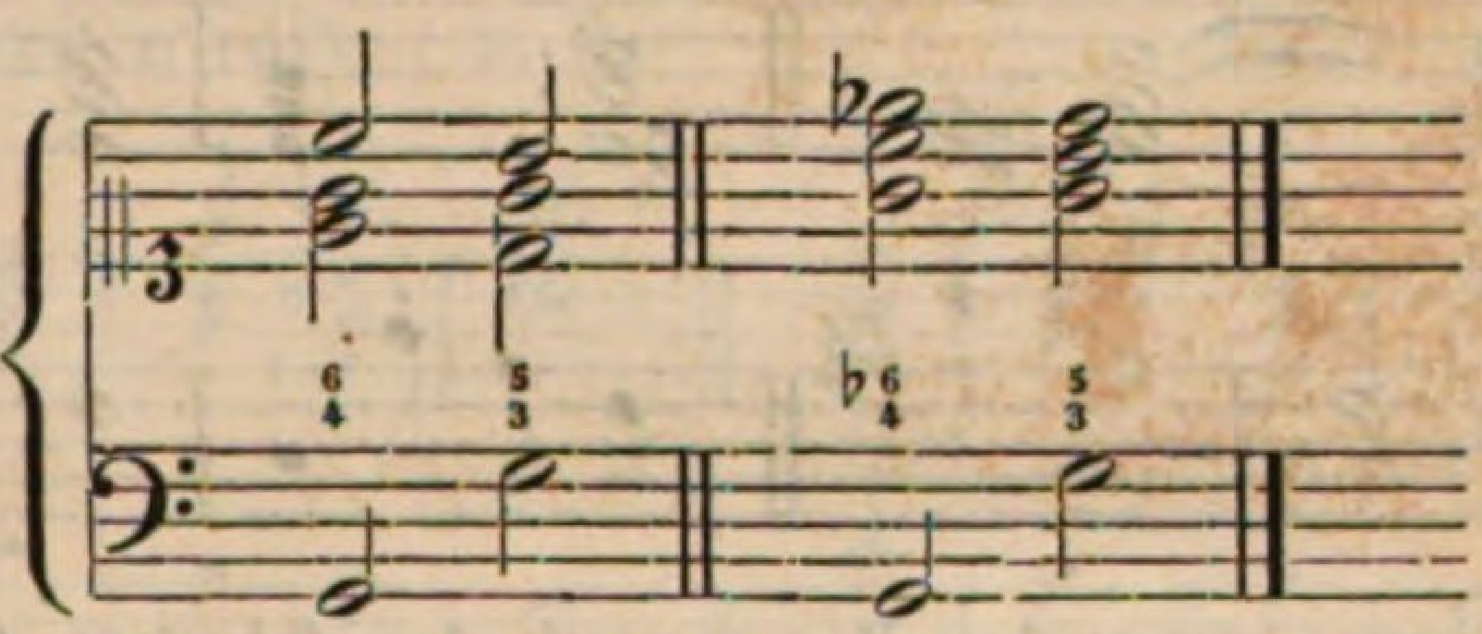
Mittelst der Signatur: $\substack{6\\4}$ ist der Quartsextenaccord hinreichend angedeutet. Die verminderte Quarte will vorbereitet werden; die reine jedoch nicht immer; z. B.



Diese reine Quarte dissonirt zwar am wenigsten, muss demungeachtet aber regelmässig aufgelöset werden, ausserdem, wenn sie im Durchgang erscheint; z. B.



Die reine Quarte kann die grosse oder kleine Sexte bei sich haben, und die Auflösung alsogleich in den vollkommenen Dreiklang geschehen; z. B.



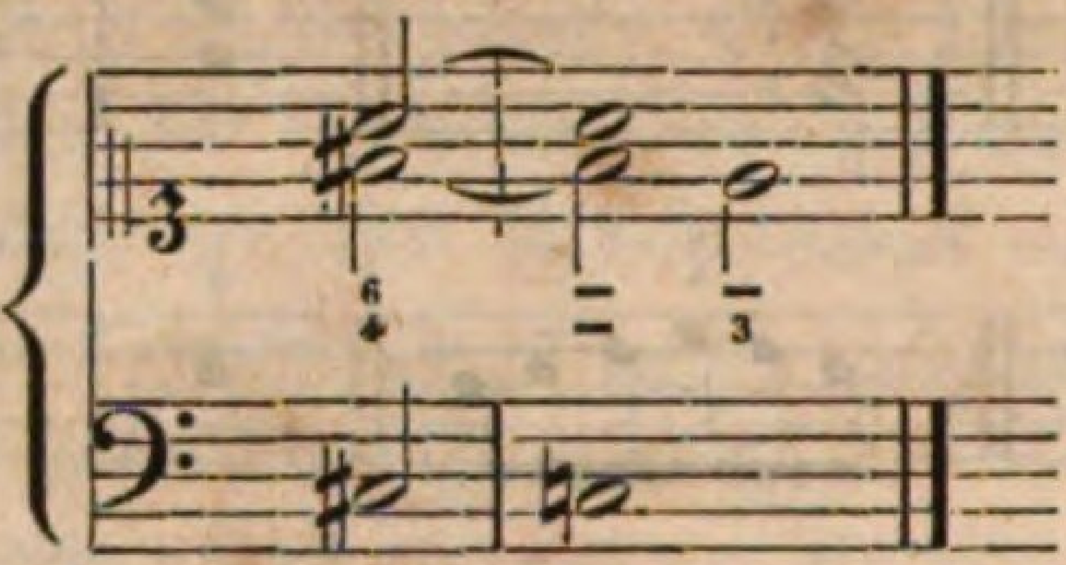
Doch ist solches nicht immer nöthig, der Bass mag nun liegen bleiben oder sich fortbewegen, weil die Folge von Ziffern oft andere Accorde angibt, wodurch zuweilen die Auflösung der Quarte zwar aufgehalten, aber nicht abgebrochen wird; z. B.



Wenn bei dem Sextenaccord die Terz durch die Quarte aufgehalten wird, so verträgt dieser delicate Satz am besten ein dreistimmiges Accompagnement; soll dasselbe jedoch vierstimmig sein, so lässt man die Octave aus, und verdoppelt dafür die Sexte. Alle drei Quarten, und beide consonirende Sexten können hierbei vorkommen; die ersteren müssen vorbereitet werden, und heruntergehen. Es ist also nöthig, sie durch ein bestimmtes Zeichen dem Ungeübten kennbar zu machen. Bei der verminderten Quarte ist die Sexte klein; z. B.



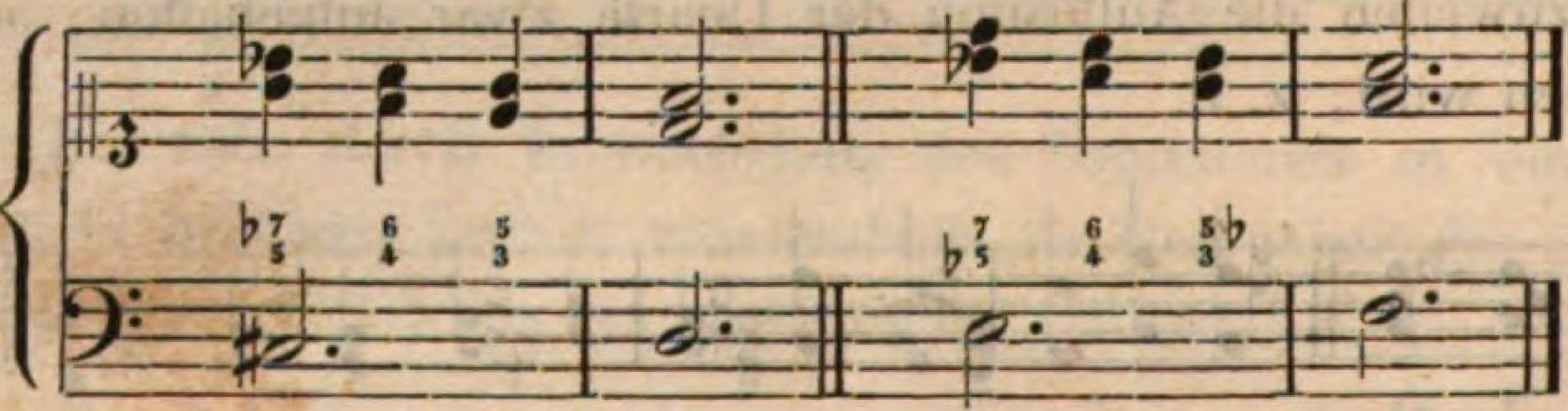
Bei der übermässigen ist sie gross; z. B.



Bei der reinen kann sie gross oder klein sein; z. B.



Wenn über einem ruhenden Basse nach der falschen Quinte die Quartsextenharmonie, oder umgekehrt, vorkommt, so bleibt man bei der dreistimmigen Begleitung; z. B.



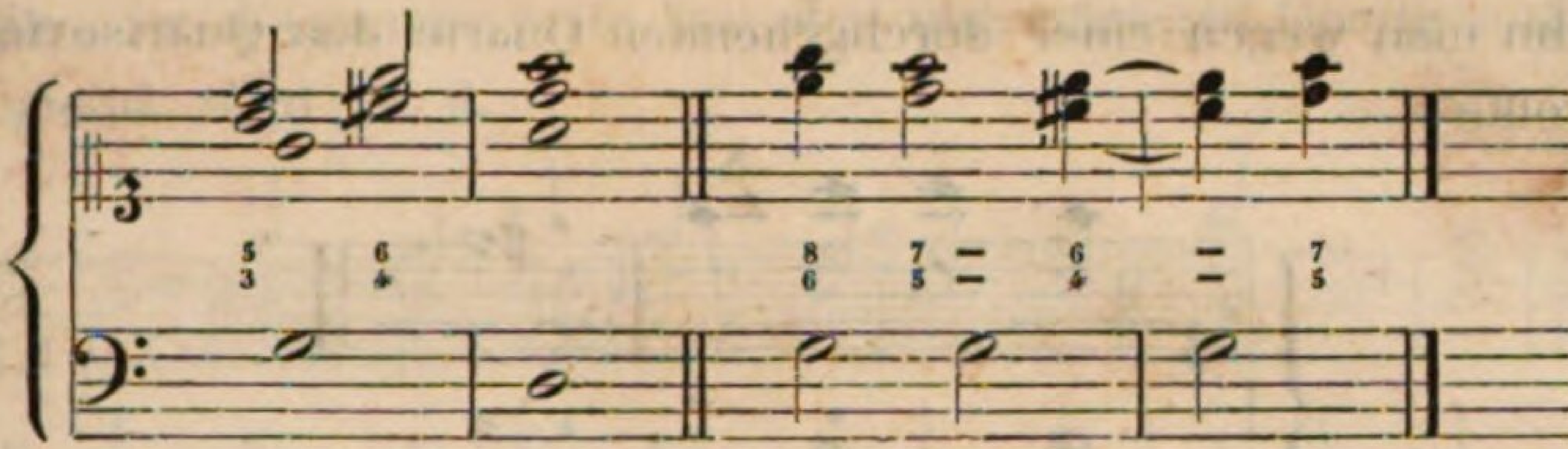
Will man jedoch die vierte Stimme dazu nehmen, so verdoppelt man gleichfalls die Sexte, und lässt die Octave weg; z. B.



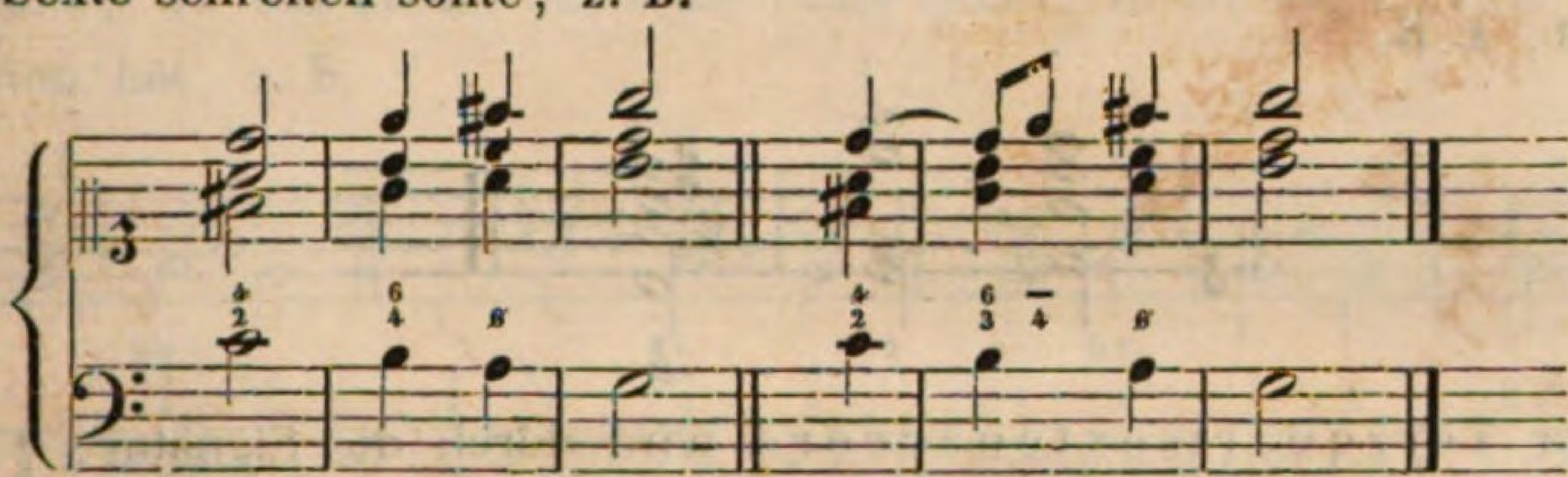
Der Quartsextenaccord erscheint hier nur als durchgehend; der simple Satz sieht eigentlich so aus:



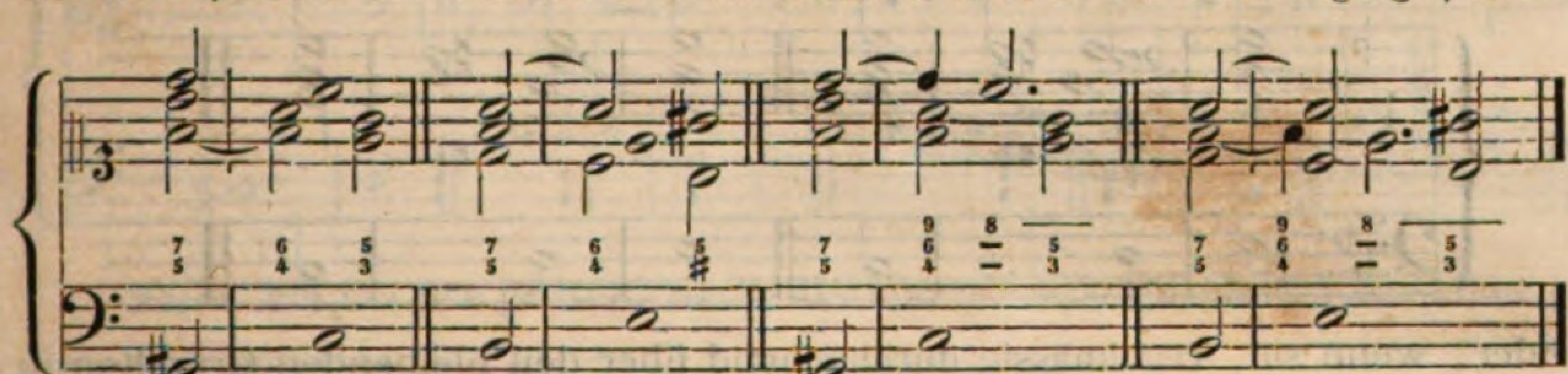
Bei der übermässigen Quarte, wenn sie im Durchgange vorkommt, darf der Bass nicht immer herunter gehen; er kann auch liegen bleiben; z. B.



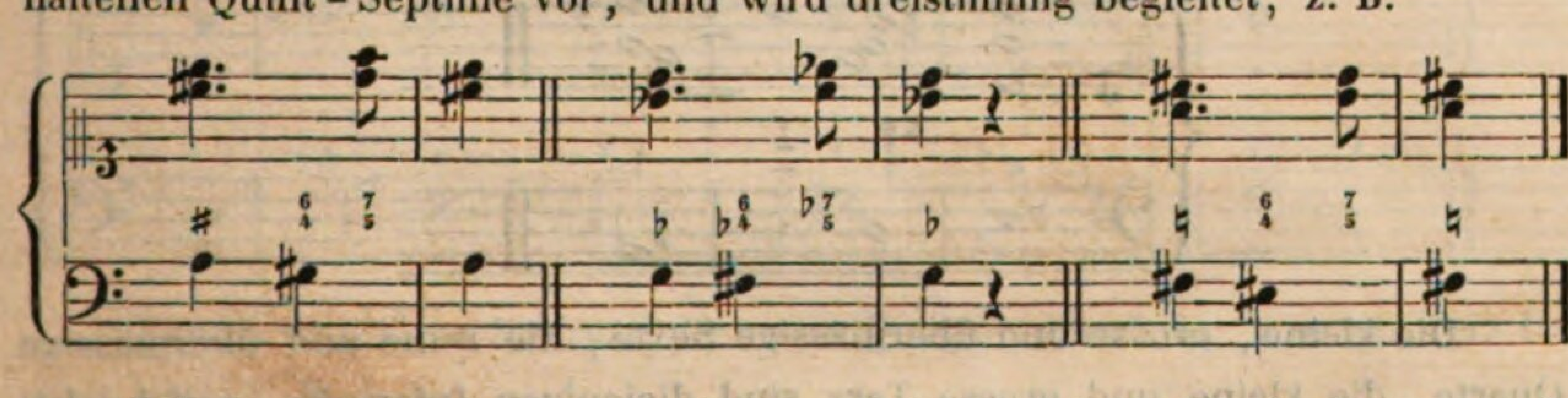
In dem folgenden Beispiele tritt die übermässige Quarte durch eine Vorausnahme zu zeitig ein, anstatt dass sie um ein Achttheil später durchgehend in die Sexte schreiten sollte; z. B.



Es ist besser, die Auflösung der falschen Quinte mittelst einer Verwechslung dem Basse zu überlassen, und auch die Bezifferung darnach einzurichten, als wenn dieselbe bei der zweiten Note in die Octave ginge; z. B.



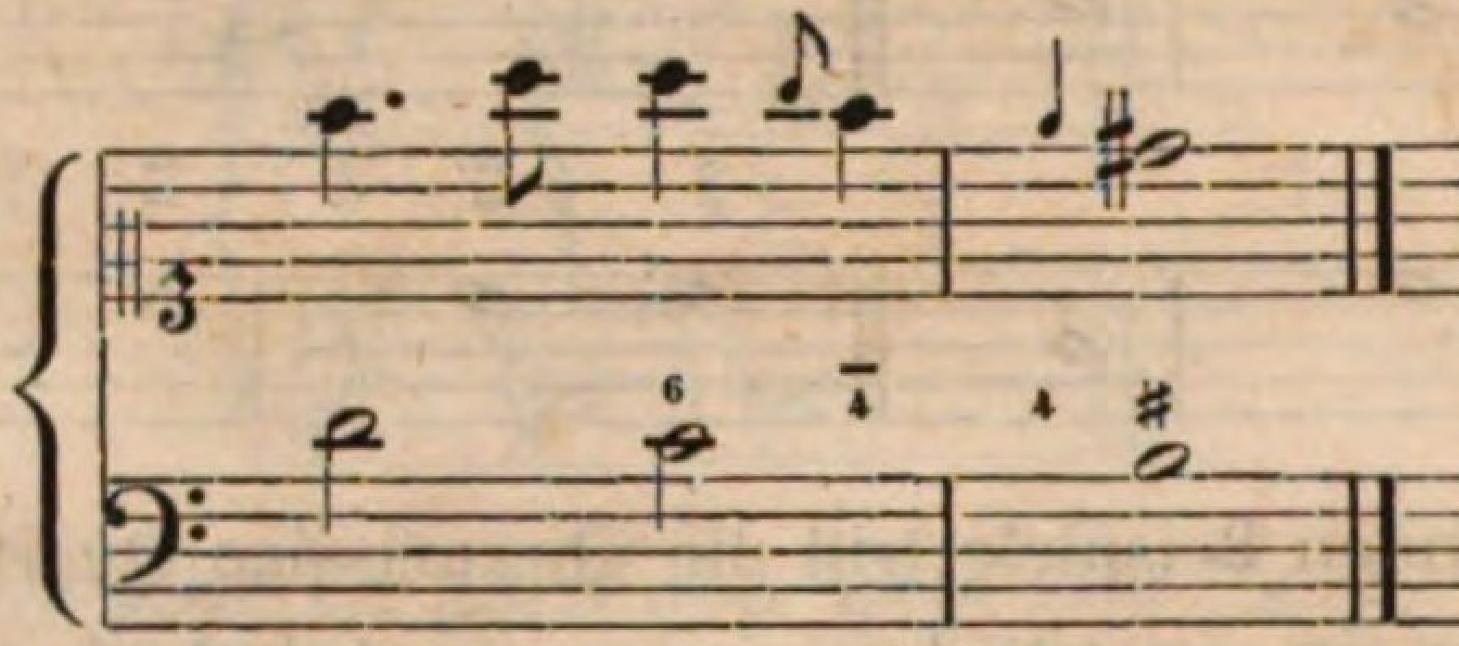
Die reine Quarte mit der Sexte kommt auch zuweilen bei einer aufgehaltenen Quint-Septime vor, und wird dreistimmig begleitet; z. B.



Bei einem heraufsteigenden Basse wird $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{6}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ im Wechselgange auch nur dreistimmig abgefertiget; z. B.



Wenn man wegen einer durchgehenden Quarte den Quartsextenaccord setzen wollte:



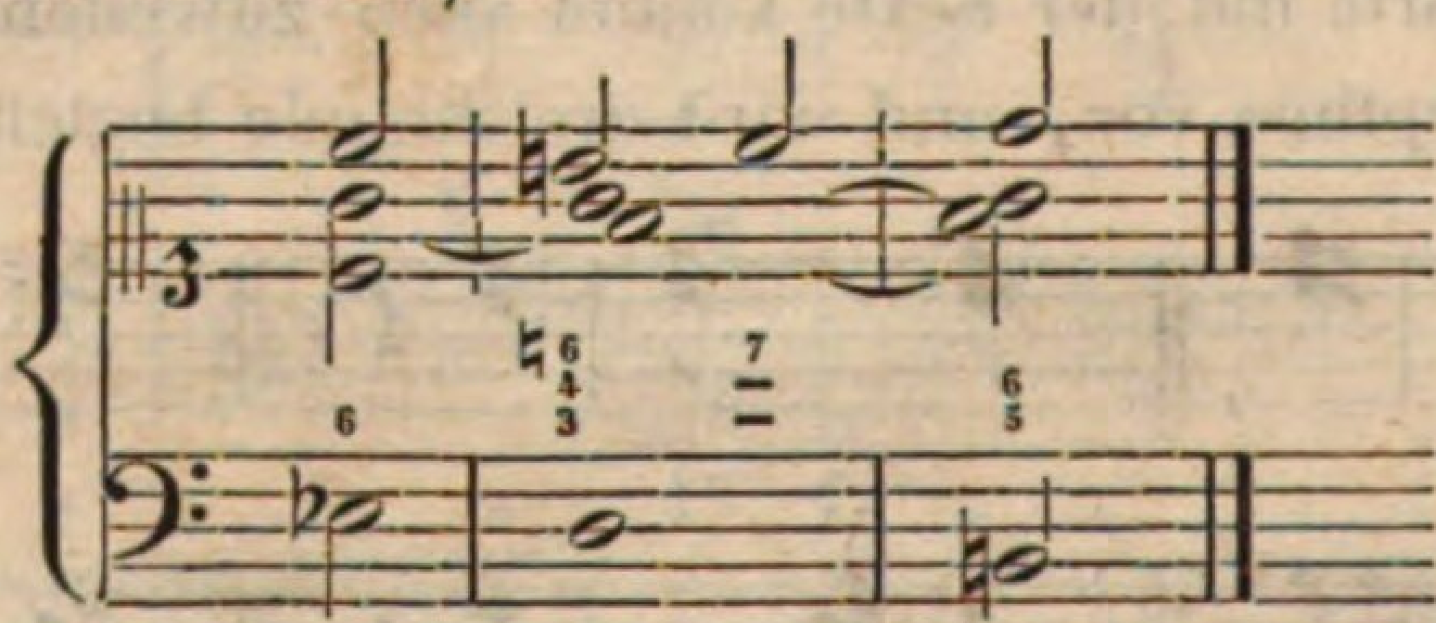
so wäre solches unrecht, da dies nur Gesangsmanier ist, und simpel also aussieht; z. B.



Der **T e r z q u a r t s e x t e n a c c o r d** wird durch die Signatur: $\frac{4}{3}$ angedeutet, und die Zahl 6 auch nur alsdann darüber gesetzt, wenn dieselbe eines Versetzungszeichens: ♯6, 6̶, ♭6, ♮6 bedarf, oder, wenn die Auflösung der Dissonanz in ihr vorgeht; z. B.



oder, wenn sie, regelmässig durchgehend über den bleibenden Grundton in ein anderes Intervall schreitet; z. B.



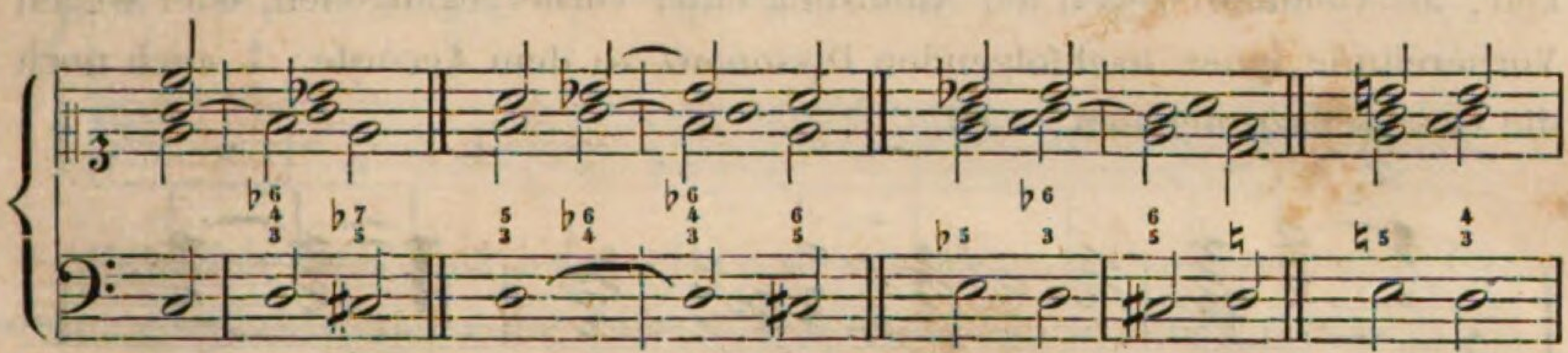
Die kleine, grosse und übermässige Sexte, die reine und übermässige Quarte, die kleine und grosse Terz sind diejenigen Intervalle, welche bei diesem Accorde vorkommen; z. B.

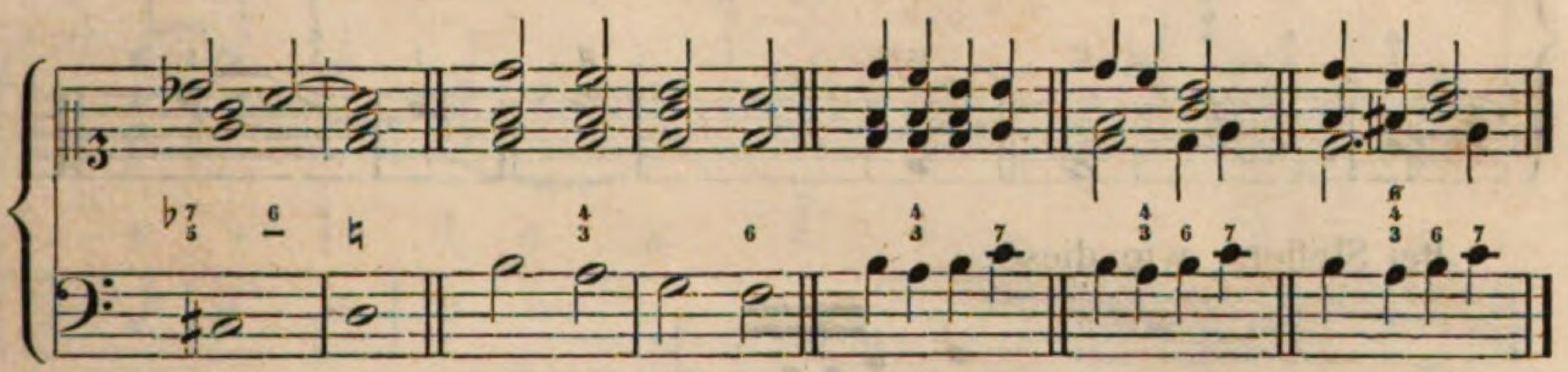


Fälle, wo die grosse Sexte von der übermässigen Quarte und grossen Terz begleitet wird; z. B.

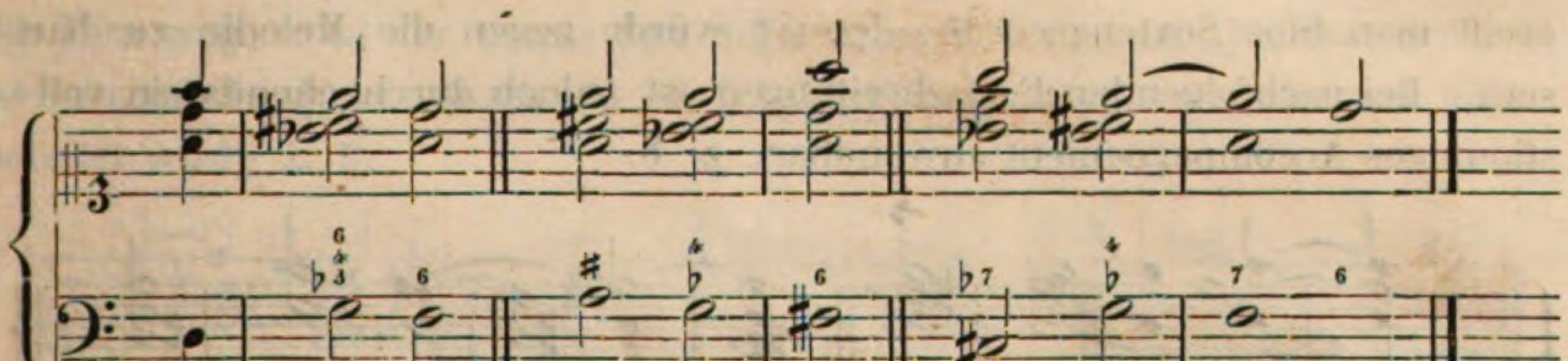


Fälle, wo die kleine Sexte die reine Quarte nebst der kleinen Terz zu Gefährten hat; z. B.





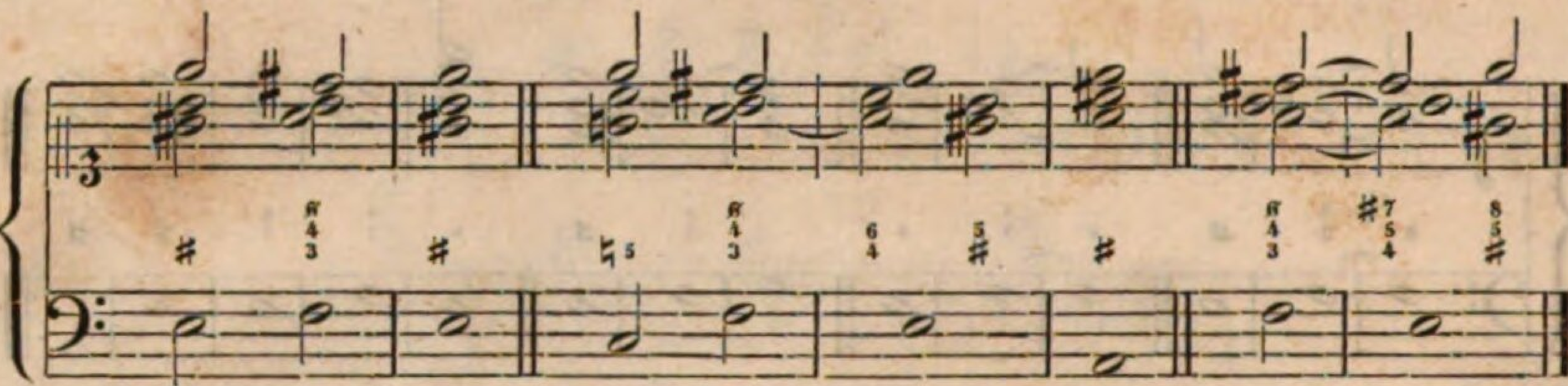
Fälle, wo bei der grossen Sexte die übermässige Quarte mit der kleinen Terz vorkommt; z. B.



Fälle, wo dieses Intervall die reine Quarte sammt der grossen Terz bei sich hat; z. B.



Fälle, wo die übermässige Sexte mit der übermässigen Quarte und grossen Terz gepaart erscheint; z. B.



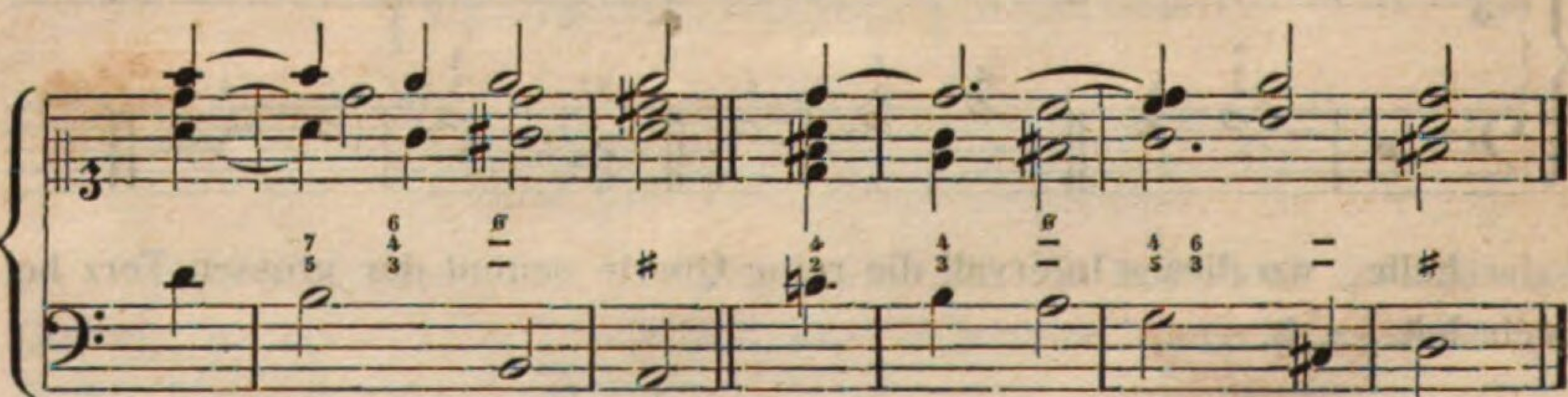
Zuweilen muss man nicht sowohl bezüglich der nöthigen Vollstimmigkeit, als vielmehr wegen der Auflösung einer vorhergegangenen, oder wegen Vorbereitung einer nachfolgenden Dissonanz zu dem Accorde: $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ auch noch die Octave dazu nehmen; z. B.



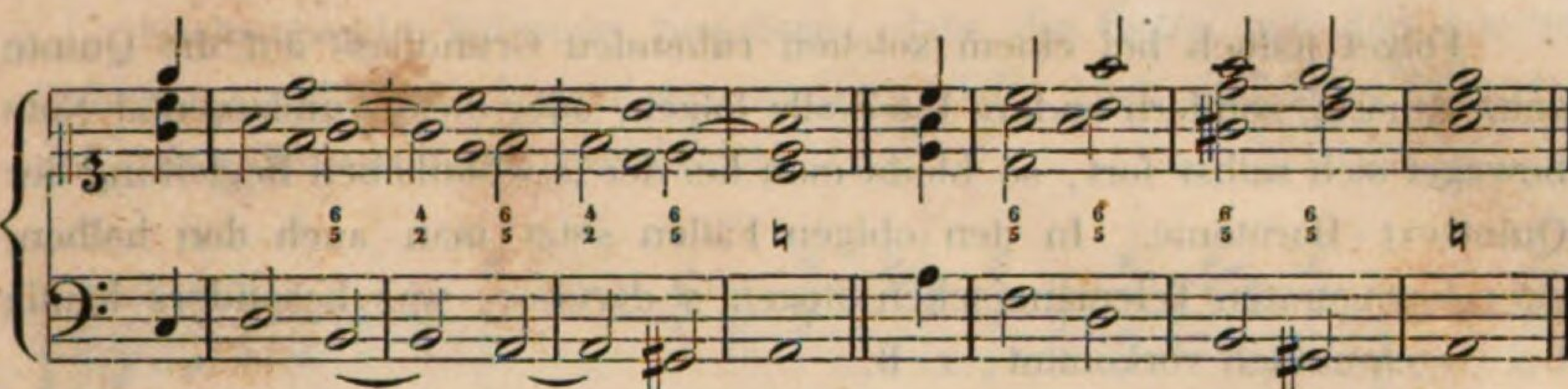
Bei Stellen, wie diese:



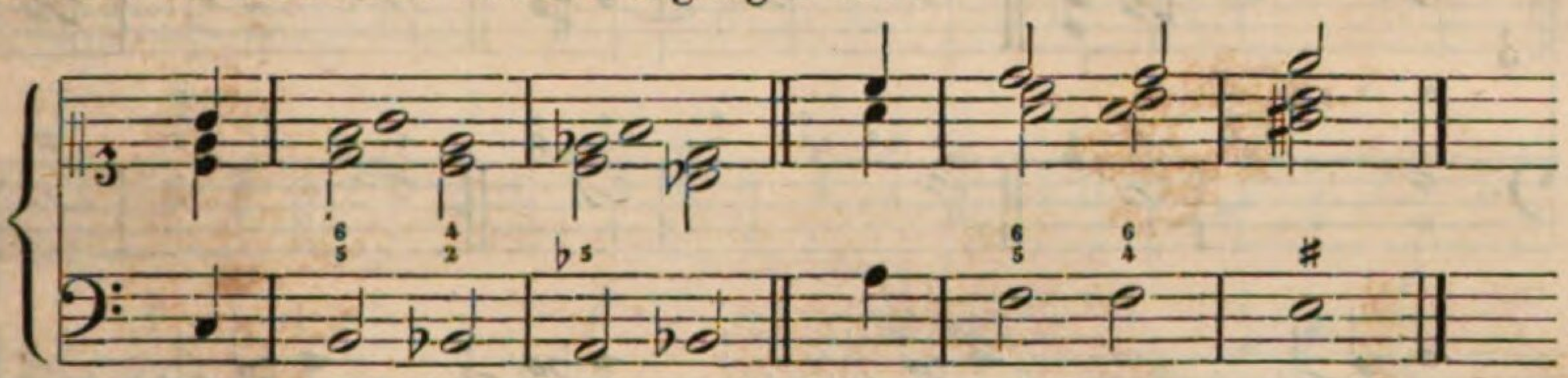
greift man blos Sextenaccorde, denn $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ würde gegen die Melodie zu hart sein. Bei nachfolgenden Fortschreitungen ist jedoch durchgehends ein vollstimmiges Accompagnement anwendbar; z. B.



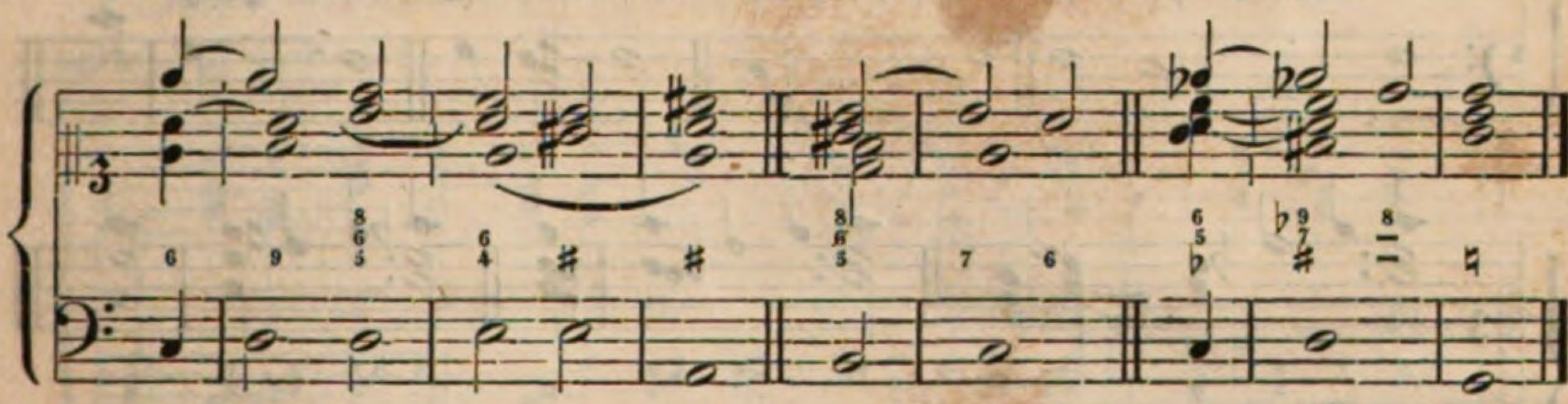
Der Quintsextenaccord besteht aus der Terz, Quinte, und Sexte. Seine Signatur ist $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, oder auch — doch selten — bei der falschen Quinte, die einzelne Ziffer 5♭. In demselben können vorkommen: dreierlei Sexten; die übermässige, grosse und kleine; zweierlei Quinten: die falsche und reine; zweierlei Terzen: die grosse und kleine; z. B.



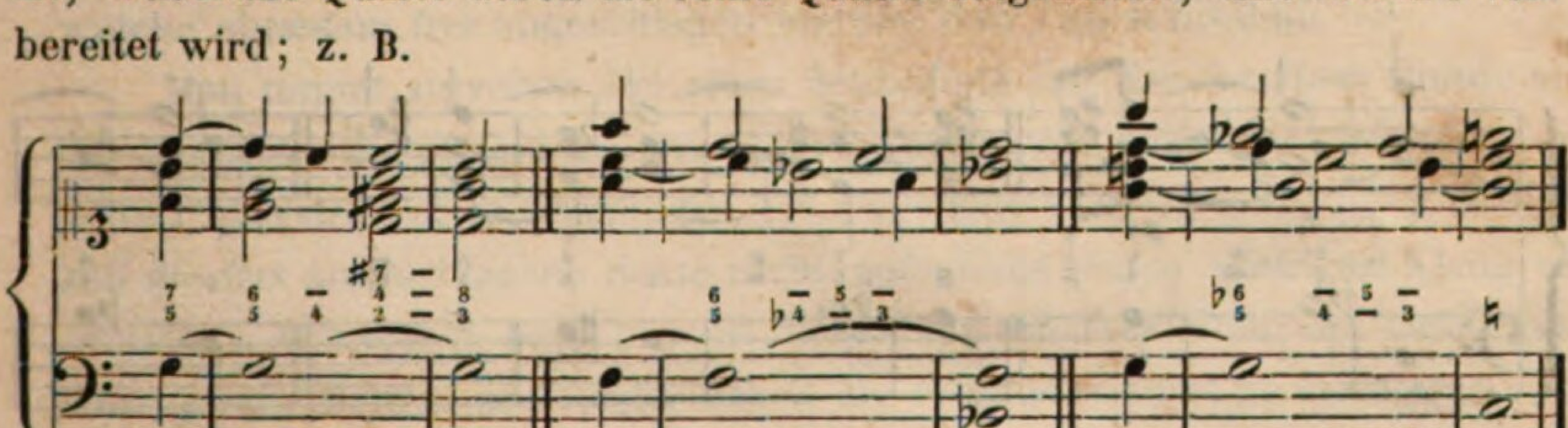
Im nachstehenden Beispiele gehet eine Verwechslung der Harmonie, und eine Vorausnahme des Durchganges vor:

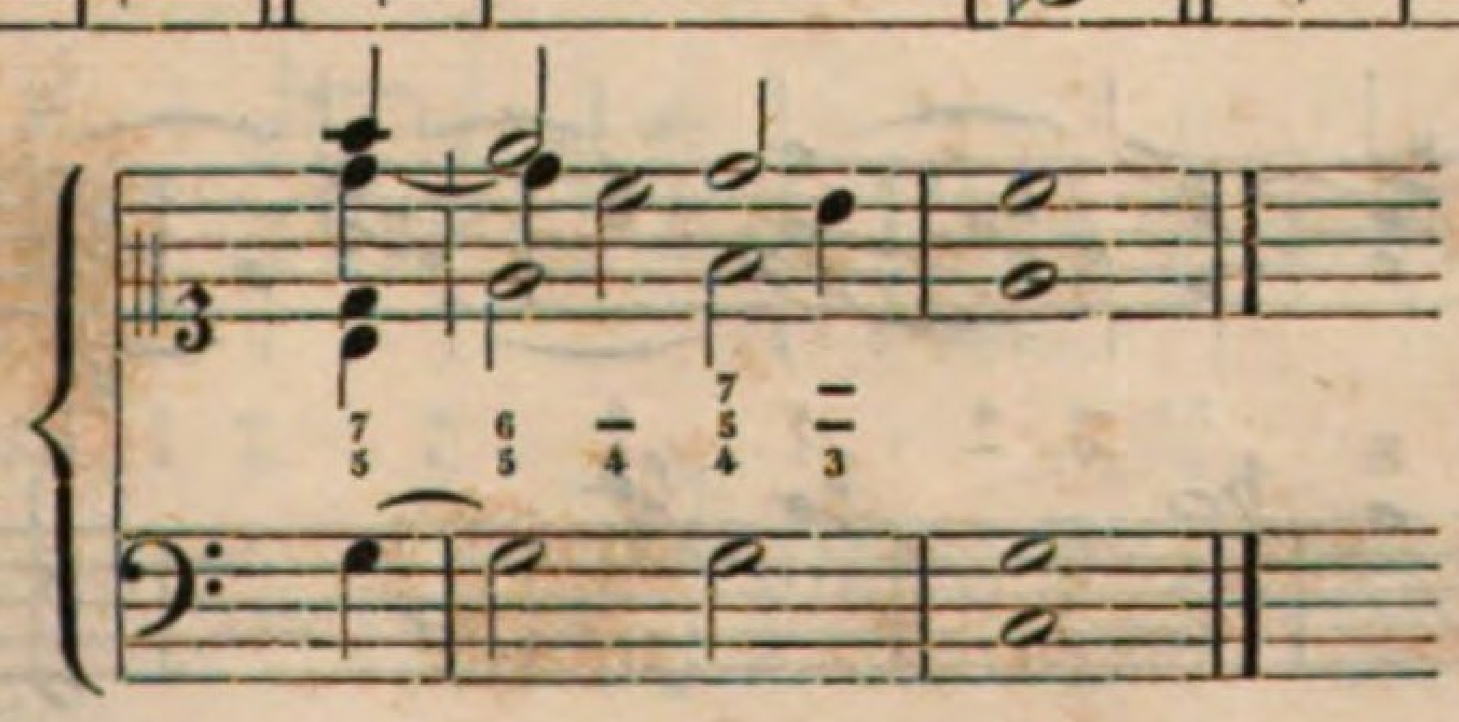


Zuweilen muss auch wegen der Auflösung oder Vorbereitung einer Dissonanz als fünfte Stimme die Octave dazu genommen werden; z. B.



Wenn über einer ruhenden Grundnote der Quintsext- in den Quartsextaccord resolvirt, so nimmt man als vierte Stimme die Octave, und lässt die Terz weg, weil der simple Satz doch eigentlich nur der Quartsextaccord ist, wobei die Quarte durch die reine Quinte aufgehalten, und letztere vorbereitet wird; z. B.





Folget jedoch bei einem solchen ruhenden Grundbass auf die Quinte keine Quarte, sondern andere Intervalle folgen, oder diese Fundamental-Note beweget sich selbst fort, so bleibt man bei der gewöhnlichen Begleitung der Quintsext-Harmonie. In den obigen Fällen setzt man auch den halben, oder sogenannten Telemann'schen Bogen ⌒5 darüber, was besonders häufig bei Orgelpunkten vorkommt; z. B.



Die übermässige Sexte hat in diesem Accorde immer die reine Quinte, und die grosse Terz bei sich; z. B.



Nachstehende Beispiele beweisen, dass die Sexte mit der falschen Quinte zugleich frei angeschlagen werden dürfe; auch sind diese Fälle simpel, ohne Vorbereitung, abgebildet:





Diese unvorbereitete reine Quinte, und Auflösung einer Dissonanz entschuldigt sich so:



Die Aufrechthaltung einer guten, bequemen Lage, des fliessenden Gesanges, und die Vermeidung unreiner Progressionen in den äussersten Stimmen sind rechtmässige Ursachen, aus der Vorbereitung der falschen Quinte, welche ohnedem frei angeschlagen werden darf, zu schreiten. —

Man nimmt zuweilen bei einer Grundnote mit der falschen Quinte statt der Sexte die doppelte Terz, ungeachtet die Sexte nicht wider die Modulation wäre; blos deswegen, damit bei der Auflösung vorhergegangener Dissonanzen die frei angeschlagene Sexte nicht aufs neue einen widrigen Klang verursache. Ausserdem braucht man diese doppelte Terz auch, um einen guten Gesang zu erhalten, und Fehler gegen die reine Schreibart zu vermeiden; z. B.





Der **Secundenaccord** besteht aus der Secunde, der Quarte, und der Sexte. Die Signaturen desselben sind 2; oder 4; oder: 4♮, 4, ♯4, (erhöhend) oder: $\substack{4\\2}$, oder: $\substack{6\\4\\2}$. Die Sexte kann gross und klein sein; die Quarte übermässig und rein; die Secunde gross, klein, und übermässig. Das dissonirende Intervall kommt hier jederzeit im Basse vor, als Bindung, oder durchgehend, wird jedoch immer abwärts aufgelöst; z. B.



Wenn die grosse Secunde die reine Quarte und die grosse Sexte zu Gefährten hat, so kann die Quarte sowohl hinauf als herunter gehen, liegen bleiben, oder auch abwärts springen; z. B.





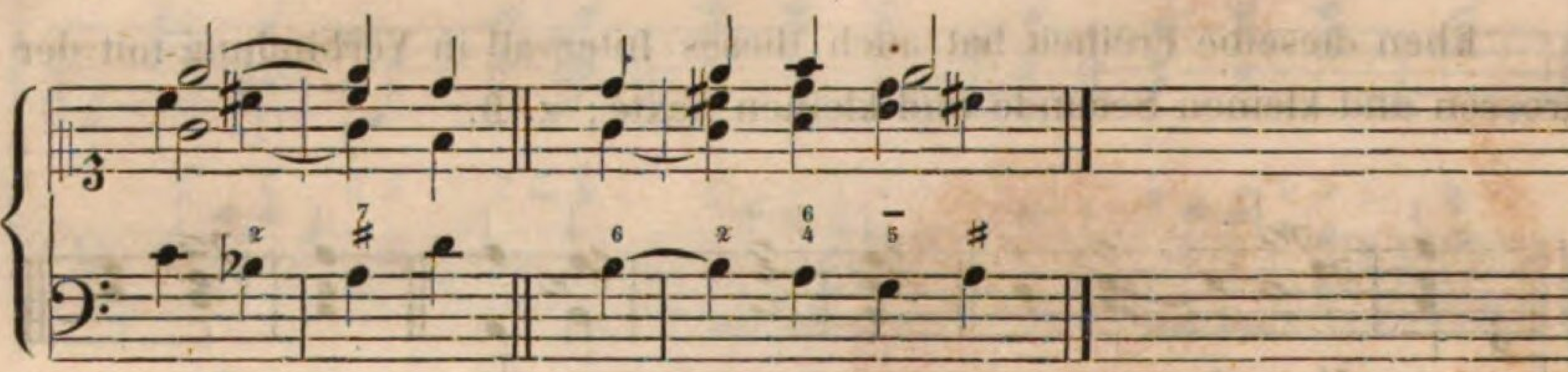
Eben dieselbe Freiheit hat auch dieses Intervall in Verbindung mit der grossen und kleinen Secunde und kleinen Sexte; z. B.



Wenn die übermässige Quarte in Gesellschaft der grossen Secunde und grossen Sexte erscheint, so kann sie hernach liegen bleiben, und in die Höhe gehen. Eben so, wenn sie die übermässige Secunde und grosse Sexte bei sich hat; in diesem Falle mag sie sogar im Durchgange abwärts schreiten, doch muss sie sich unmittelbar darauf wieder nach oben bewegen; z. B.







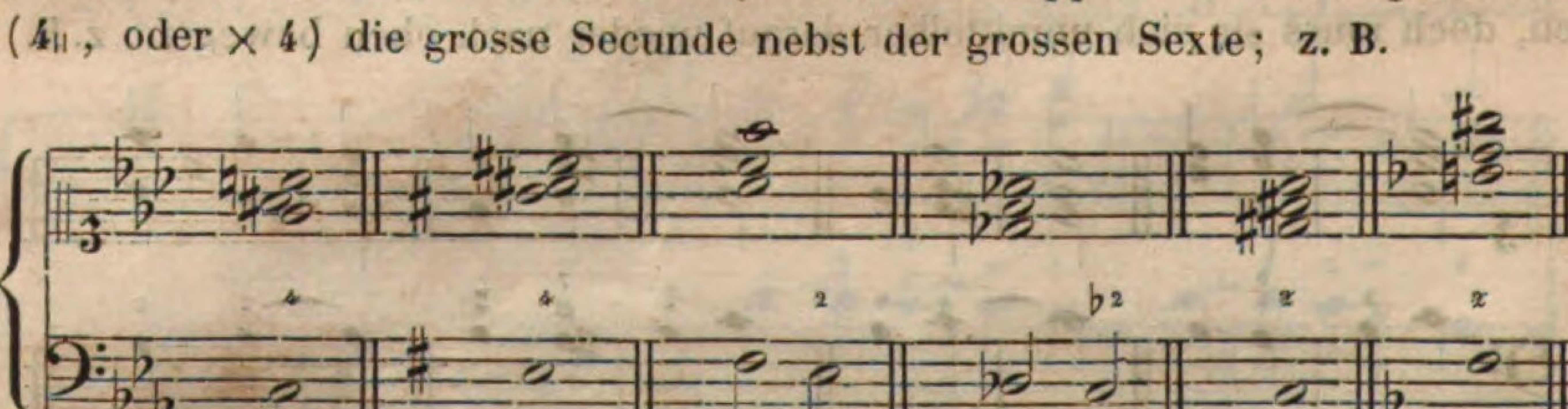
Zuweilen springt auch die übermässige Quarte herunter; z. B.



Um den schlechten Sprung mit der übermässigen Quarte zu verdecken, verdoppelt man die Secunde; z. B.



Man greift ohne Andeutung zur übermässigen Quarte die grosse Sexte, und zur kleinen Secunde die kleine Sexte. Zur übermässigen Secunde die übermässige Quarte, und zu dieser, mit einem doppelten Erhöhungszeichen (4♯♯, oder × 4) die grosse Secunde nebst der grossen Sexte; z. B.

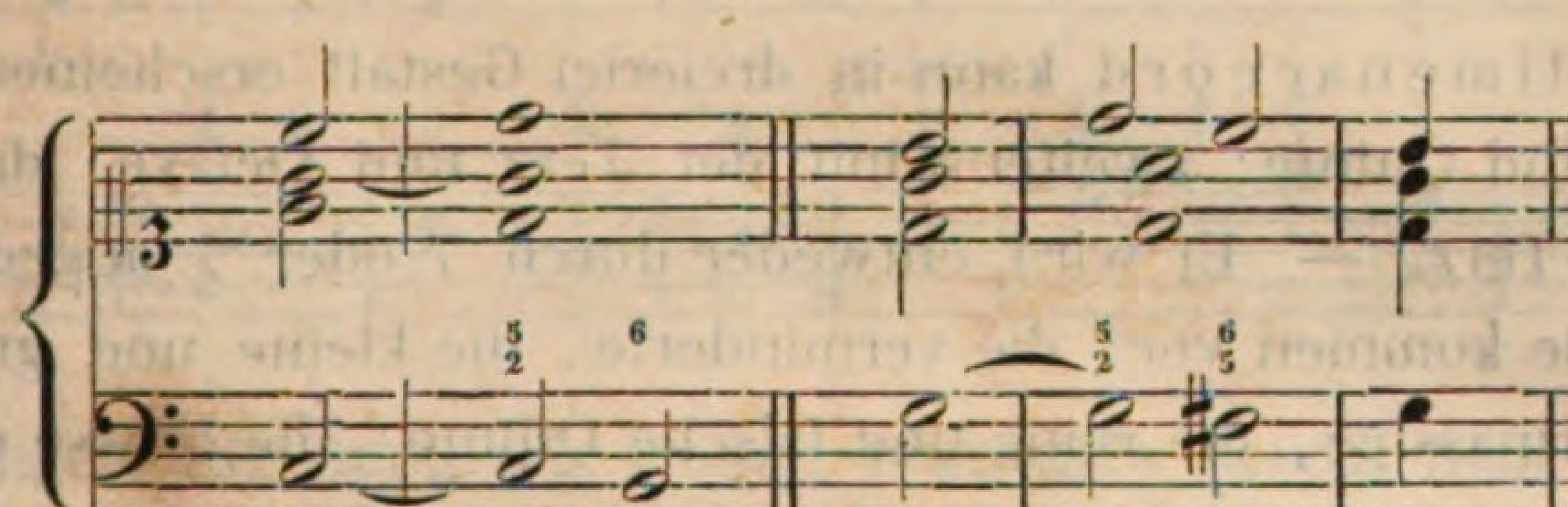




Im nachstehenden Falle muss auch die Sexte mit dem Versetzungszeichen ausgesetzt werden; nämlich:



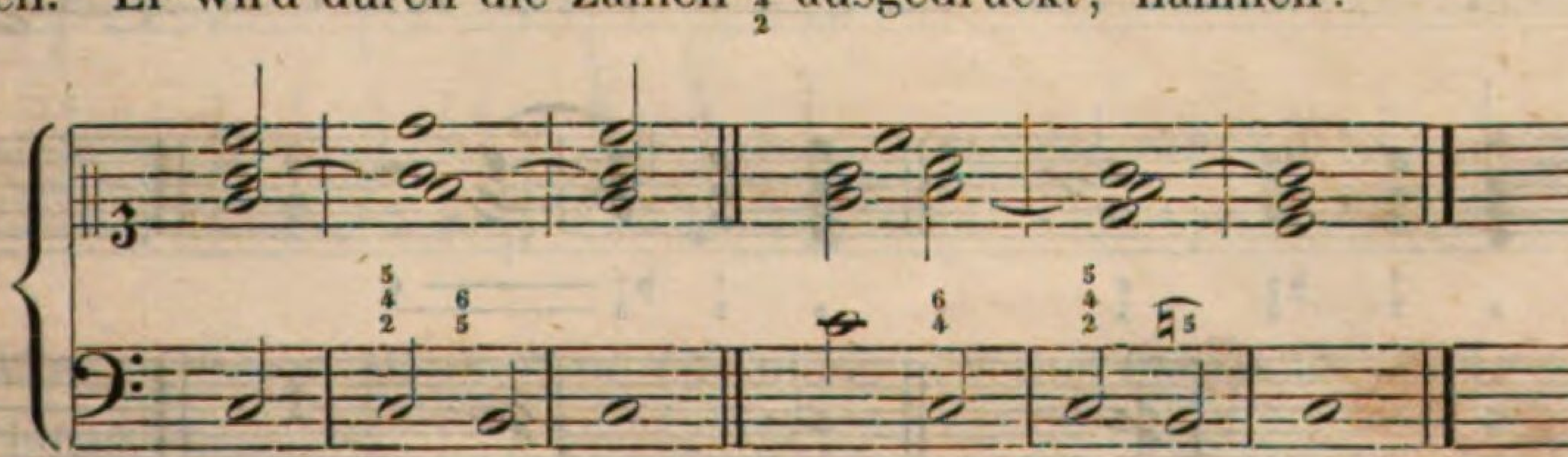
Der **Secundquintenaccord** enthält, wie schon die Benennung anzeigt, die Secunde nebst der Quinte. Als vierte Stimme wird eines dieser beiden Intervalle verdoppelt. Die Signatur ist $\substack{5\\2}$. — Die Secunde ist dabei gross; die Quinte rein, und die Dissonanz liegt, wie in allen gebundenen Secundenharmonien, im Basse, z. B.



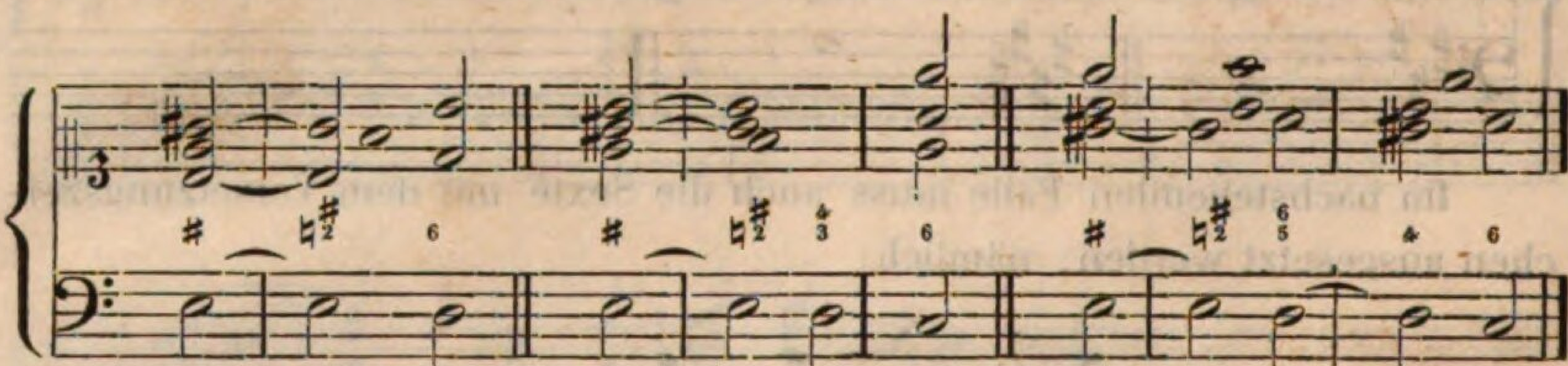
Beim irregulären Durchgange, oder bei Wechselnoten, kommt auch zuweilen die vergrösserte (übermässige) Quinte vor; z. B.



Der **Secundquartquintenaccord** besteht aus den genannten Intervallen, wovon das erstere gross ist, die andern beiden aber rein sein müssen. Er wird durch die Zahlen $\substack{5\\4\\2}$ ausgedrückt; nämlich:



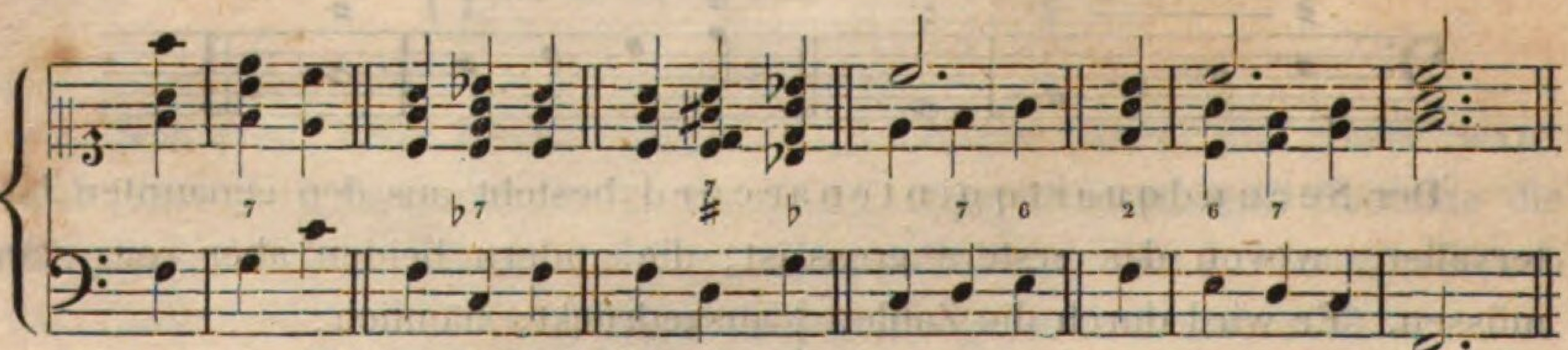
Der **Secundterzenaccord** ist aus der kleinen Secunde, der grossen Terz und reinen Quinte zusammengesetzt. Man signirt denselben durch eine 2 mit dem erniedrigenden Versetzungszeichen, nebst der Zahl 3; z. B.

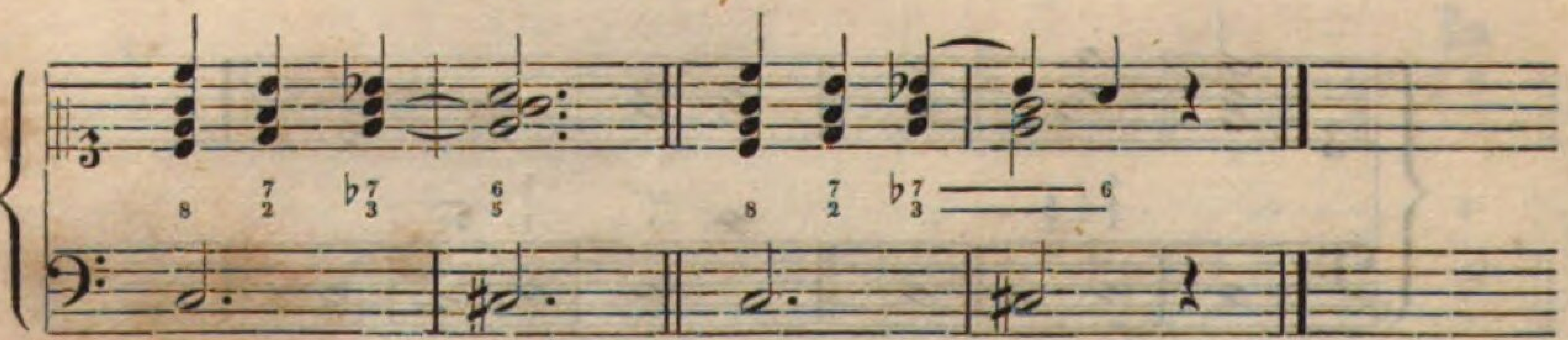


Derselbe kommt auch zuweilen im irregulären Durchgange, als ein vorausgenommener Terzquartenaccord, sowohl mit der grossen Secunde, als mit der kleinen Terz vor; z. B.

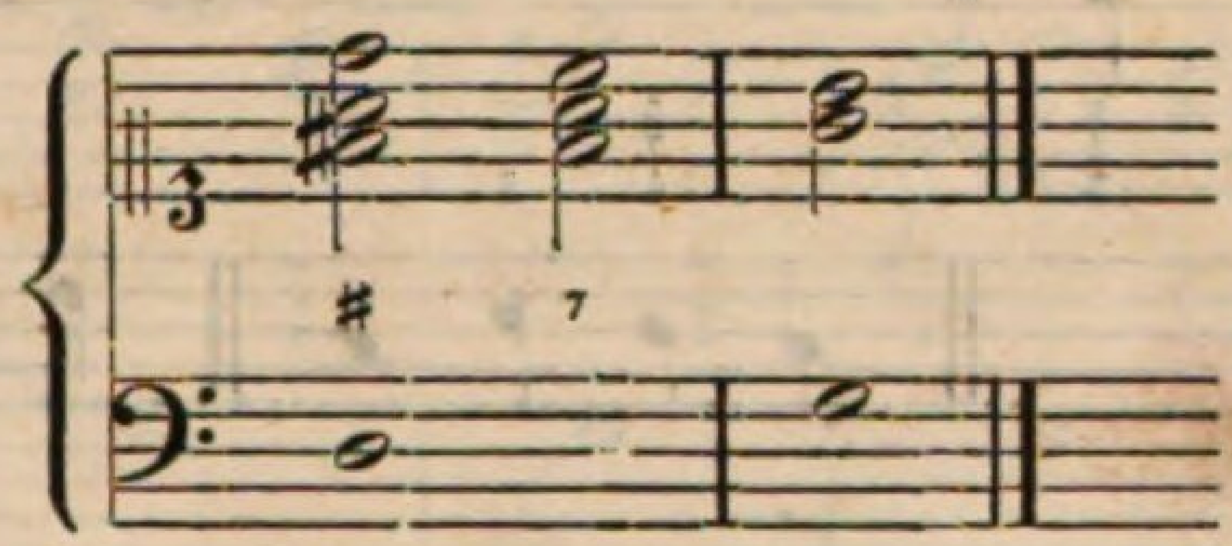


Der **Septimenaccord** kann in dreierlei Gestalt erscheinen: erstens mit der Terz und Quinte; zweitens mit der Terz und Octave; drittens mit der doppelten Terz. — Er wird entweder durch 7 oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{5}$ angedeutet. In diesem Accorde kommen vor: die verminderte, die kleine und grosse Septime; die übermässige, die reine und falsche Quinte; die grosse und kleine Terz, und die reine Octave. — Die Septime ist eine Dissonanz, welche mit oder ohne Vorbereitung gebraucht wird, und nachher herunter geht oder sich auflöst. Durchgehende Septimen können auch liegen, wie alles aus folgenden Beispielen ersichtlich:

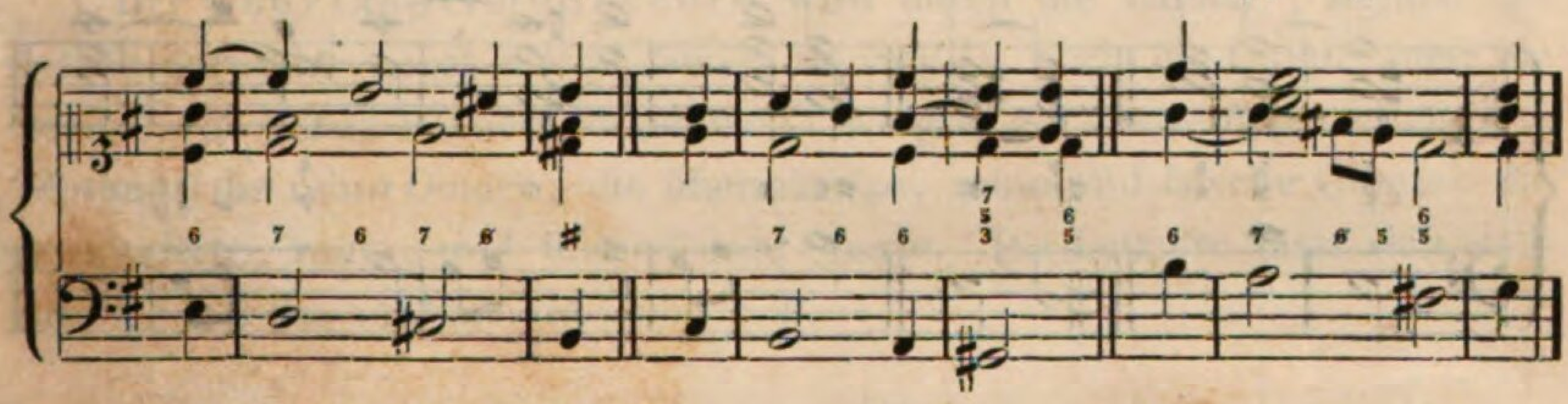




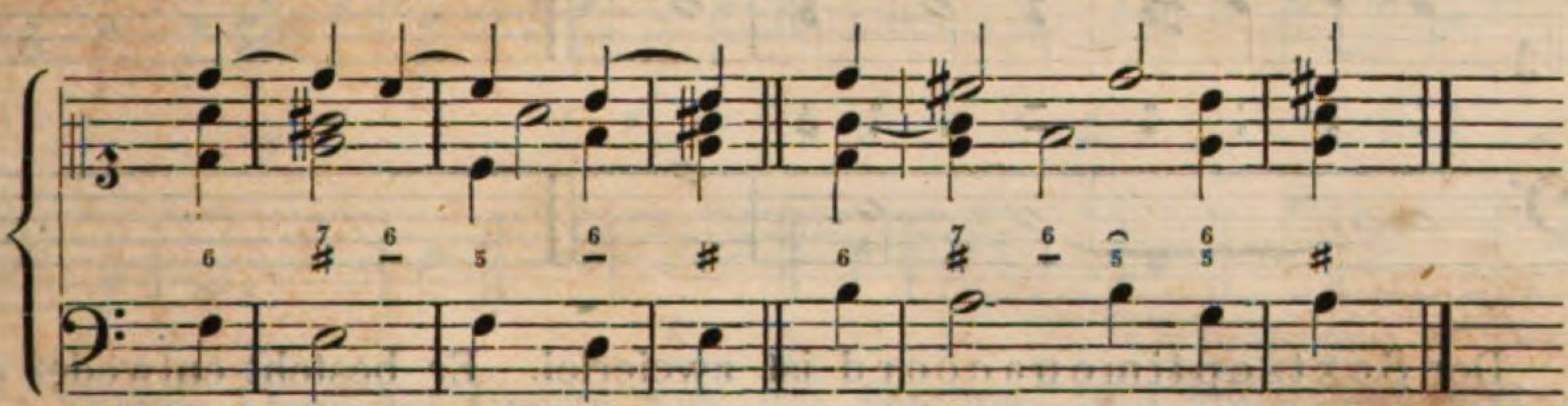
Tritt die Septime nicht zugleich mit der Grundnote ein, so bewegt sie sich stets abwärts; z. B.



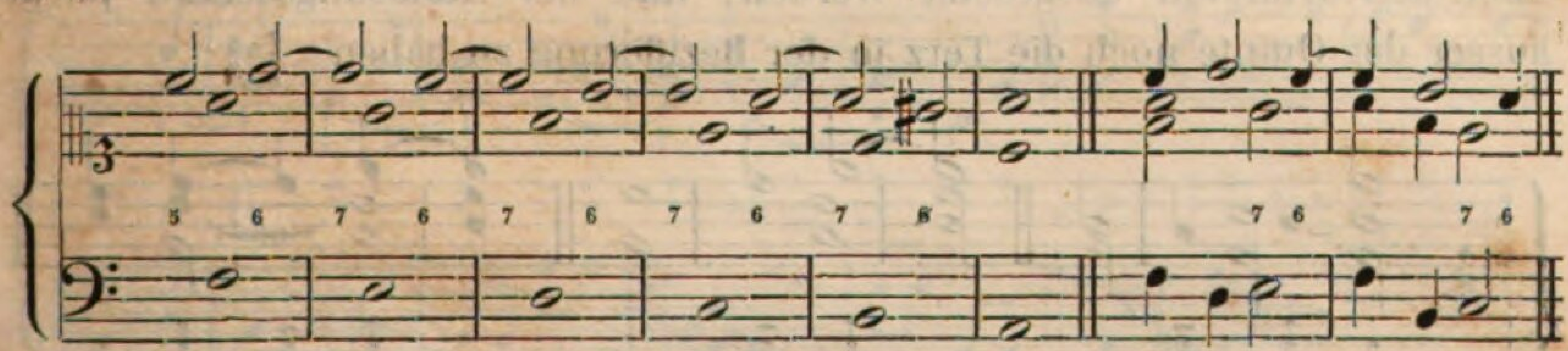
In nachstehenden Beispielen zeigt sich die rechte Verdopplung:

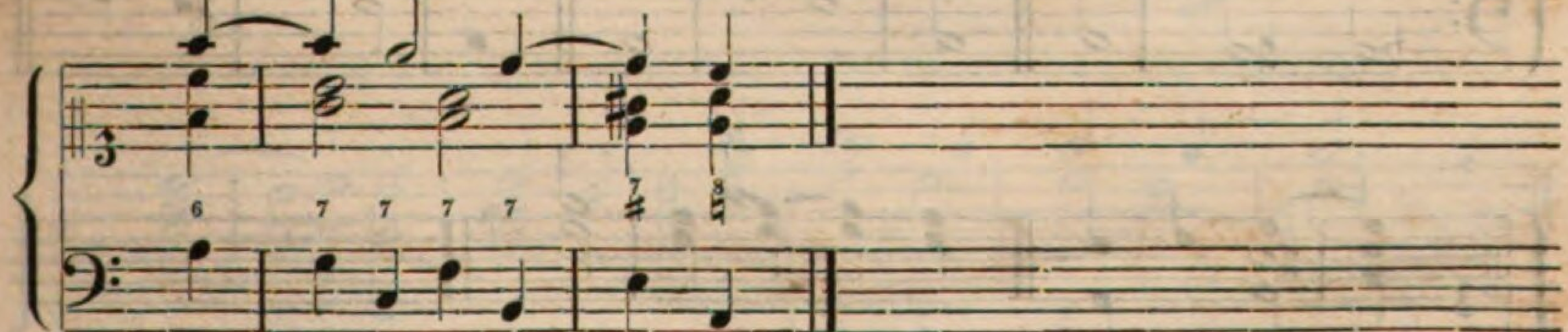


Septimenaccorde mit der grossen Terz:



Durchgehende Septimen wollen besonders delicat behandelt werden; z. B.





Alle in diesen Harmonien vorkommende durchgehende Noten werden nicht beziffert:



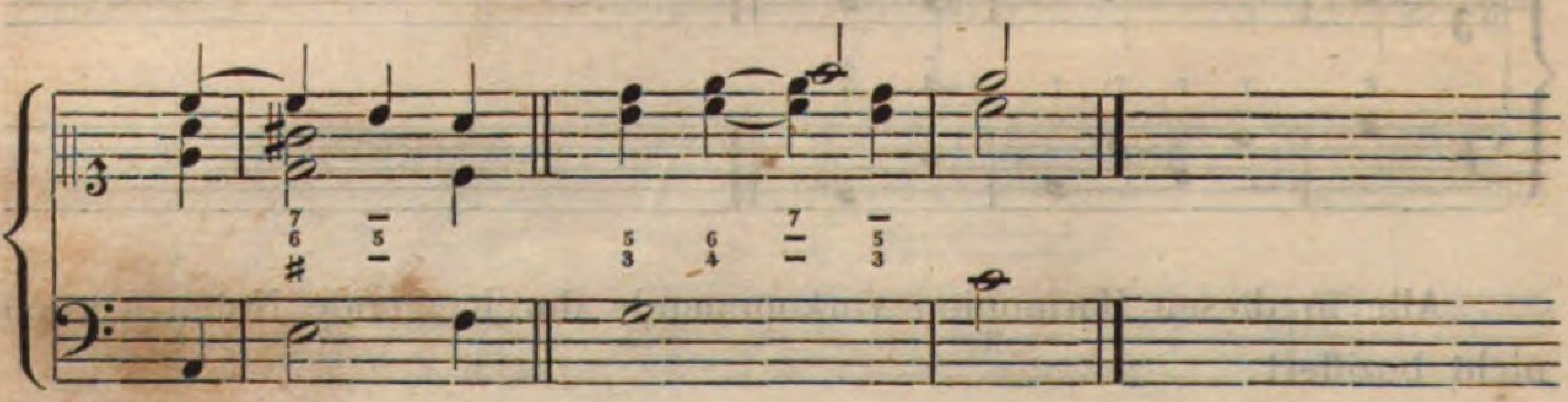
Gute Septimengänge:



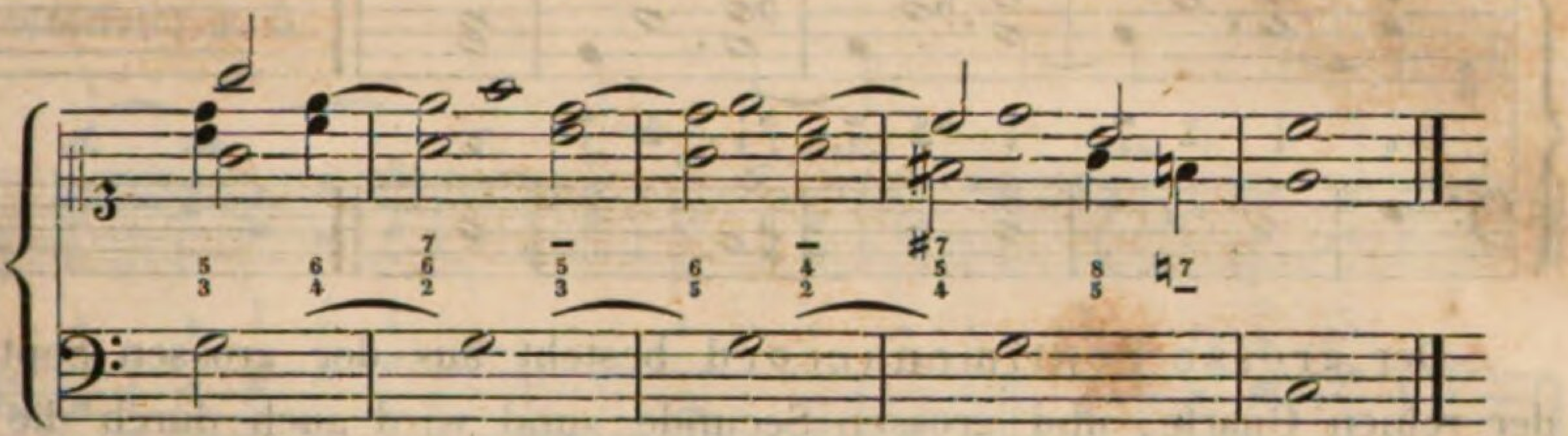


Der **Sextseptimenaccord** ist zweierlei. Er besteht entweder aus der Septime, Sext, und Terz; oder aus der Septime, Sext und Quarte. Im ersteren Falle wird er: $\begin{smallmatrix}7\\6\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}-\\5\end{smallmatrix}$ signirt; im zweiten muss auch die Quarte mit über den Grundton ausgesetzt werden, und der Auflösungsaccord pflegt ausser der Quinte noch die Terz in der Bezifferung zu haben: $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$;

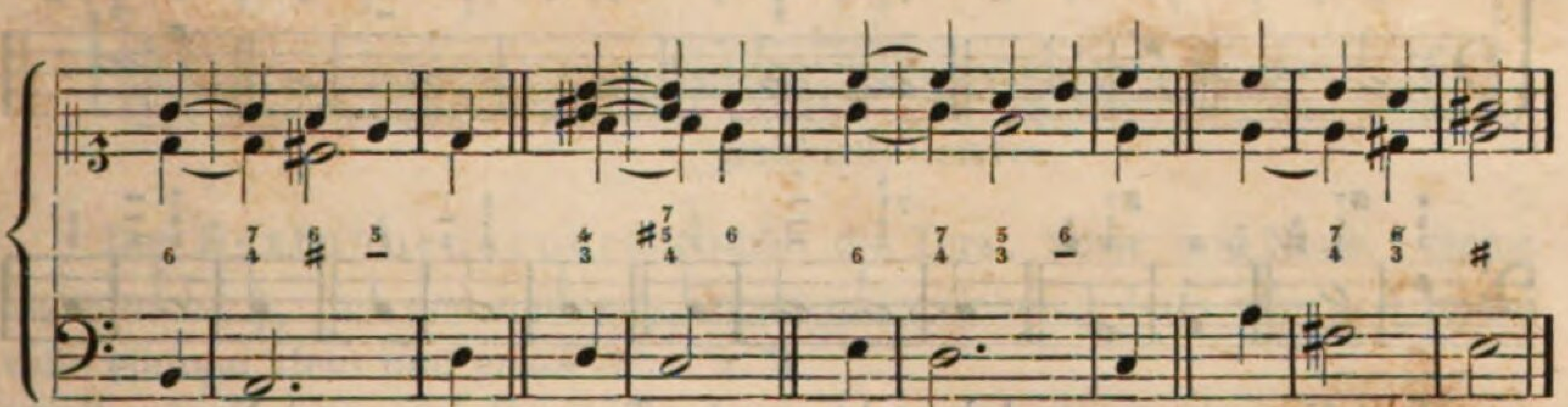




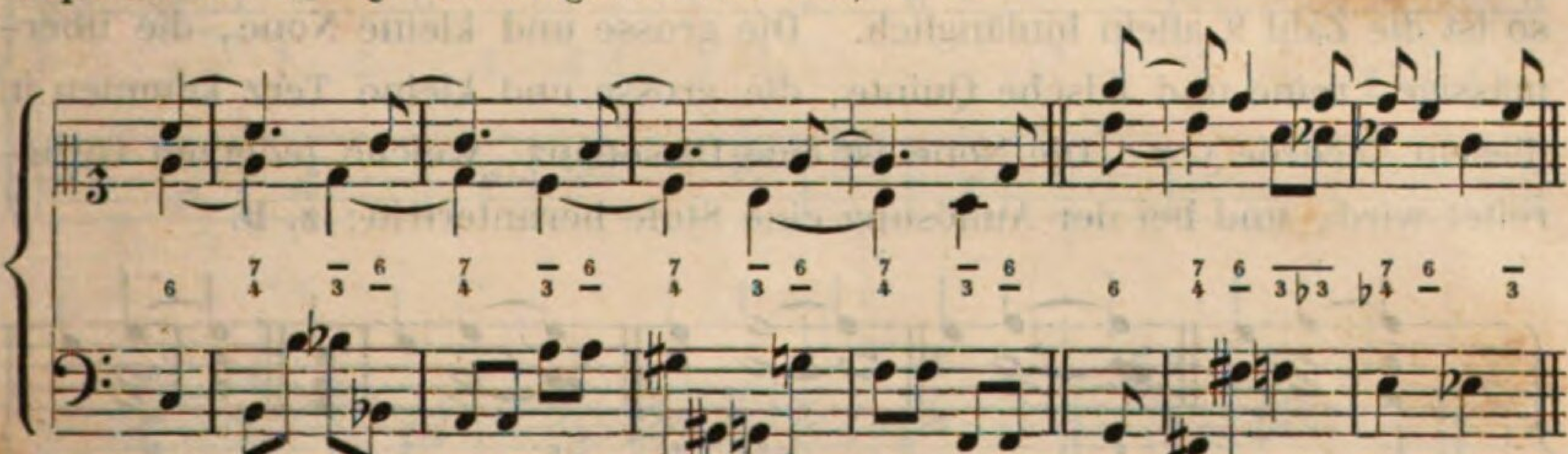
Im Durchgange kommt auch anstatt der Quarte die Secunde vor; z. B.

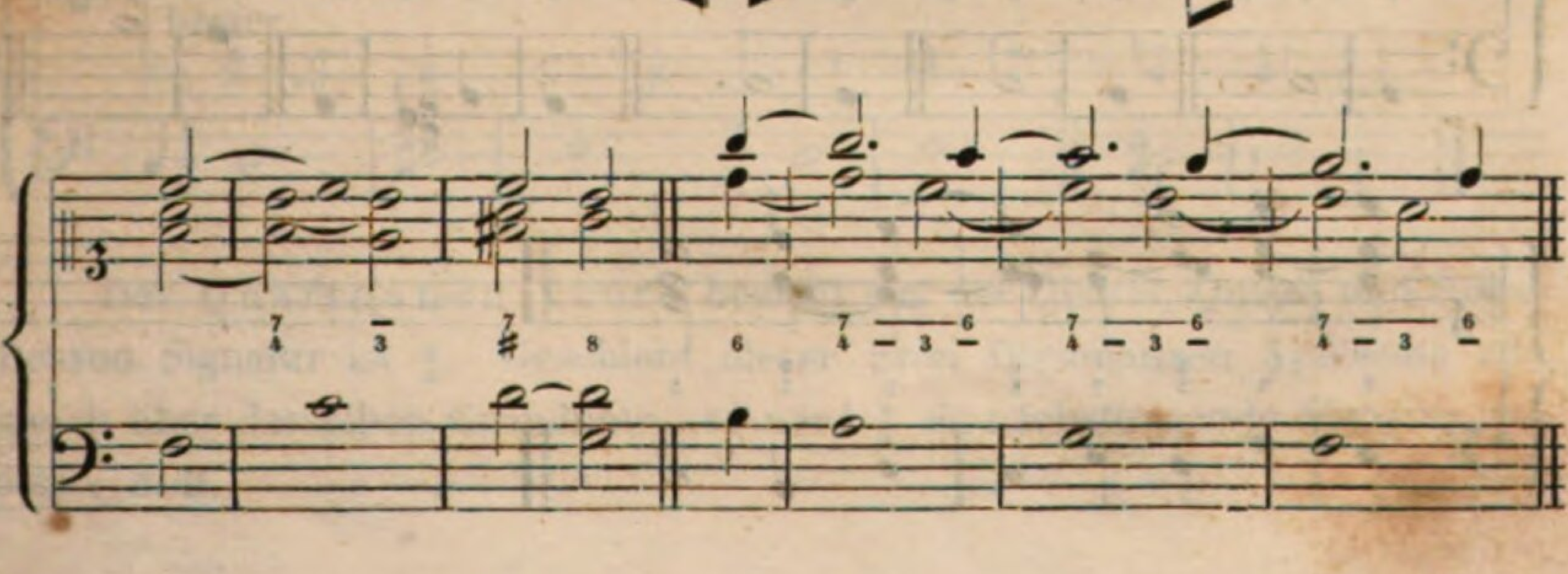


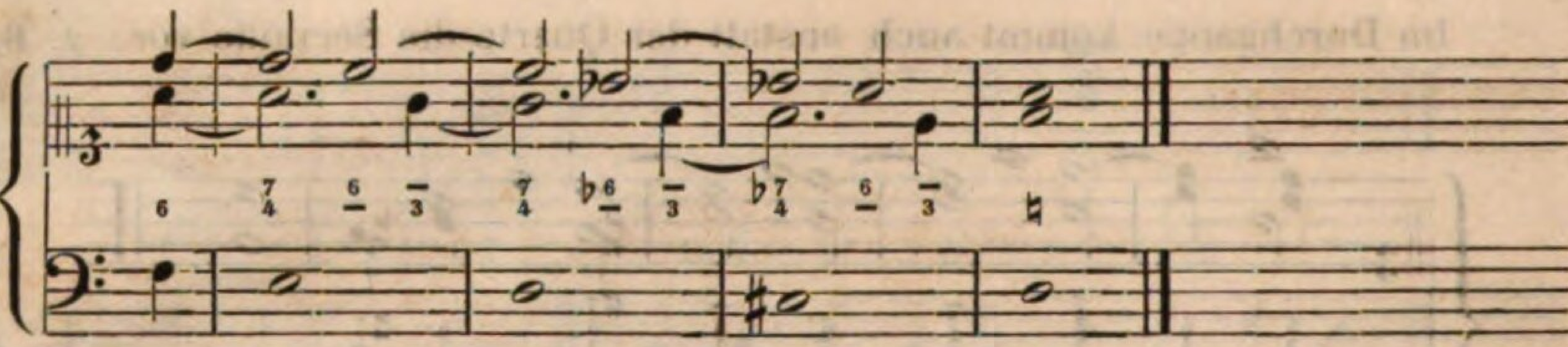
Der Quartseptimenaccord wird durch die Zahlen $^{7}_{4}$ signirt. Er enthält entweder nebst diesen beiden Intervallen noch die Quinte, oder die Octave. In selben können vorkommen: die grosse, kleine und verminderte Septime; die reine Octave; die übermässige, reine und falsche Quinte; die verminderte, reine, und übermässige Quarte. Die Letztere lässt sich auch zugleich mit der Septime auflösen; z. B.



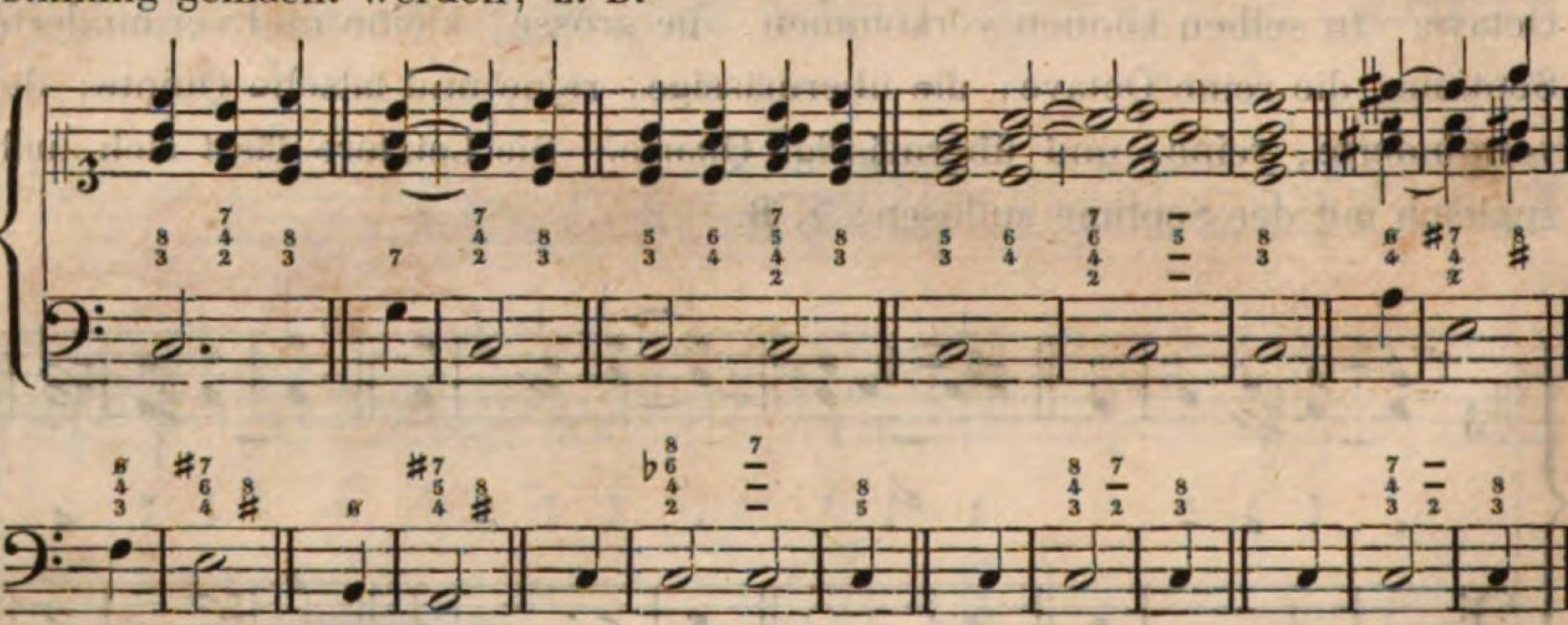
Ebenso kann die Quarte vor der Septime, und entgegengesetzt die Septime vor der Quarte aufgelöst werden; z. B.



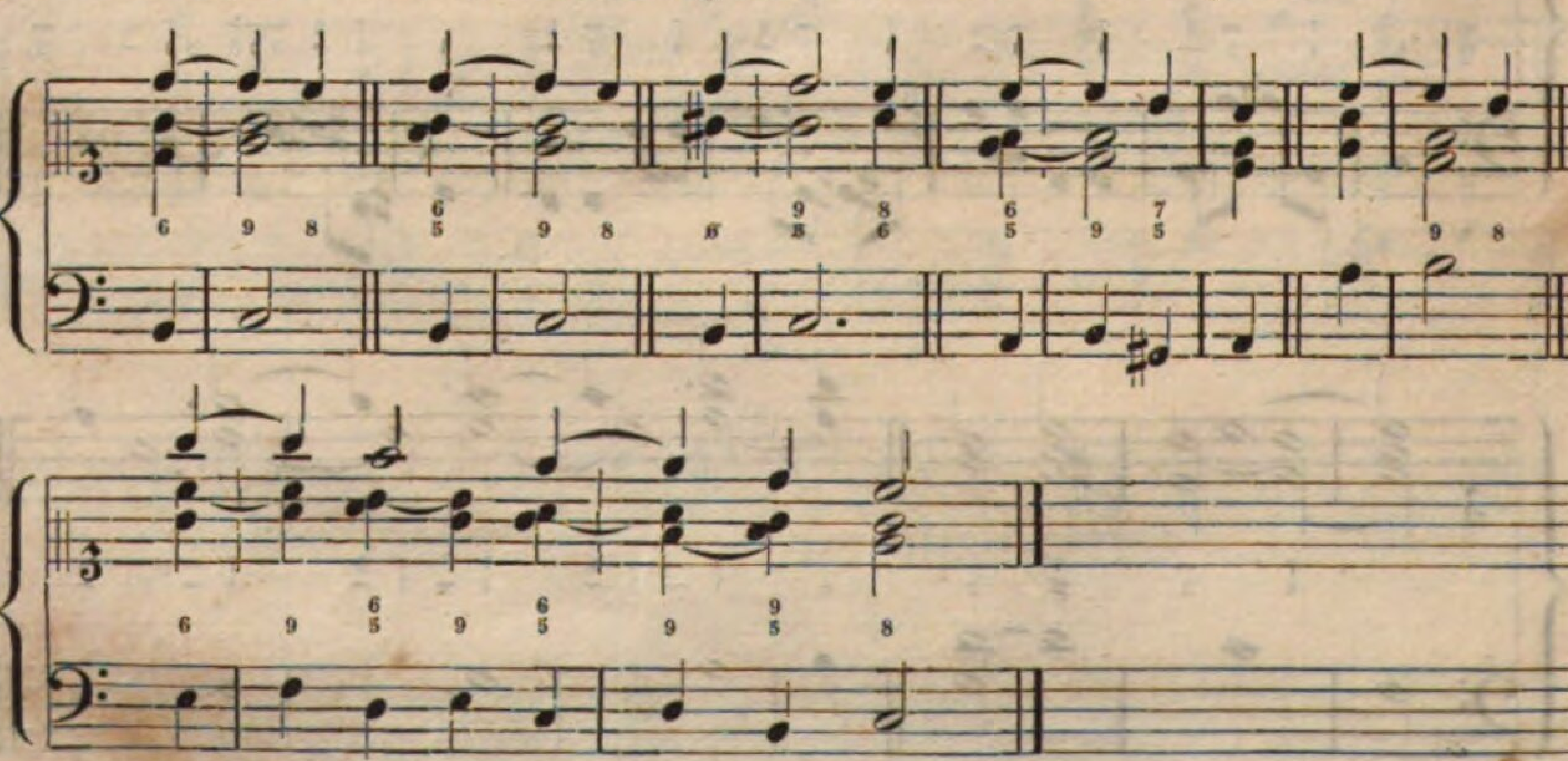




Der grosse Septimenaccord besteht aus der grossen Septime, der reinen Quarte, und grossen Secunde, und wird auch durch die genannten Zahlen ausgedrückt, nämlich: $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$. Er wird im Durchgang, so wie als Vorhalt gebraucht, und kann mittelst Hinzufügung der Quinte auch fünfstimmig gemacht werden; z. B.



Der Nonenaccord besteht aus der Terz, Quinte und None. Seine Signatur ist 9 8, wenn die None über derselben Grundnote aufgelöst wird; geht jedoch die Auflösung dieser None erst über der folgenden Note vor sich, so ist die Zahl 9 allein hinlänglich. Die grosse und kleine None, die übermässige, reine und falsche Quinte, die grosse und kleine Terz kommen in diesem Accorde vor. Die None ist eine Dissonanz, welche jederzeit vorbereitet wird, und bei der Auflösung eine Stufe heruntertritt; z. B.



Die None kann auch ohne Resolution bleiben, oder dieselbe aufgehalten werden; z. B.

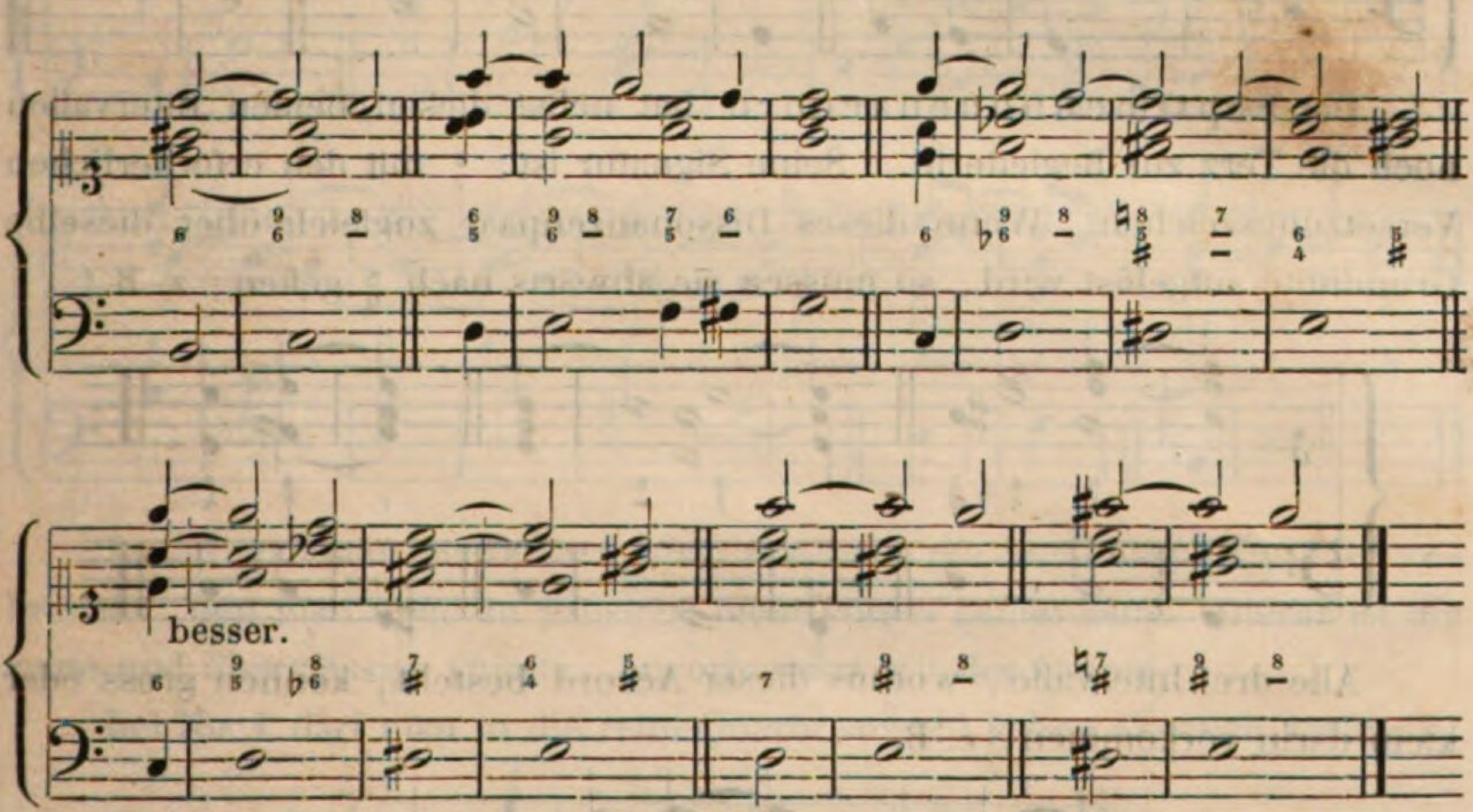


Wegen fehlerhafter Fortschreitung darf die None niemals auf der Octave der vorhergehenden Grundnote vorbereitet werden; z. B.



gleichfalls Octaven.

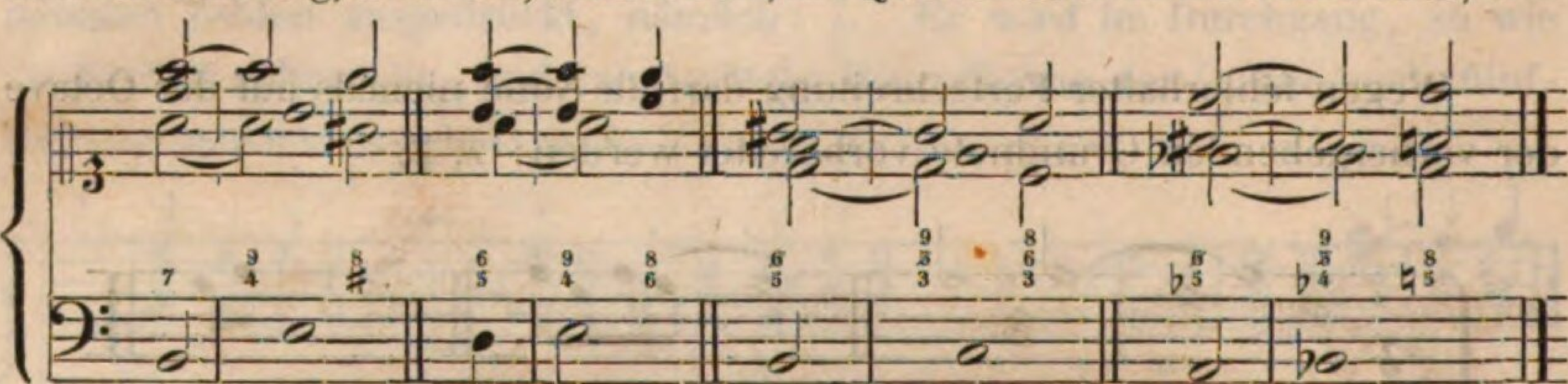
Der **Sextnonenaccord** enthält die Terz, Sexte und None. Seine Signatur ist $\frac{9}{6}$, mit den nöthigen Versetzungszeichen; denn alle drei Intervalle können klein und gross sein; z. B.



Der **Quartnonenaccord** besteht aus der Quarte, Quinte und None. Dessen Signatur ist $\frac{9}{4}$. Geschieht dieser zwei Dissonanzen Auflösung zugleich über derselben Grundnote, so wird $\frac{8}{3}$ als nächstfolgende Signatur gesetzt; z. B.



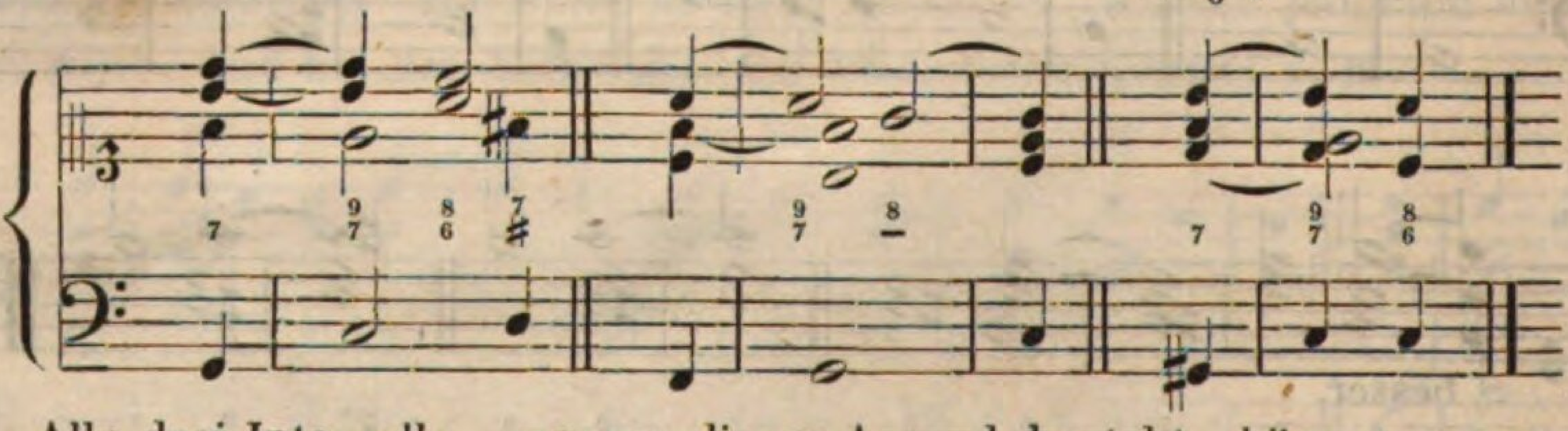
Die None kann in diesem Accorde gross und klein sein; die Quinte ist bald übermässig, bald rein, bald falsch; die Quarte muss allezeit rein sein; z. B.



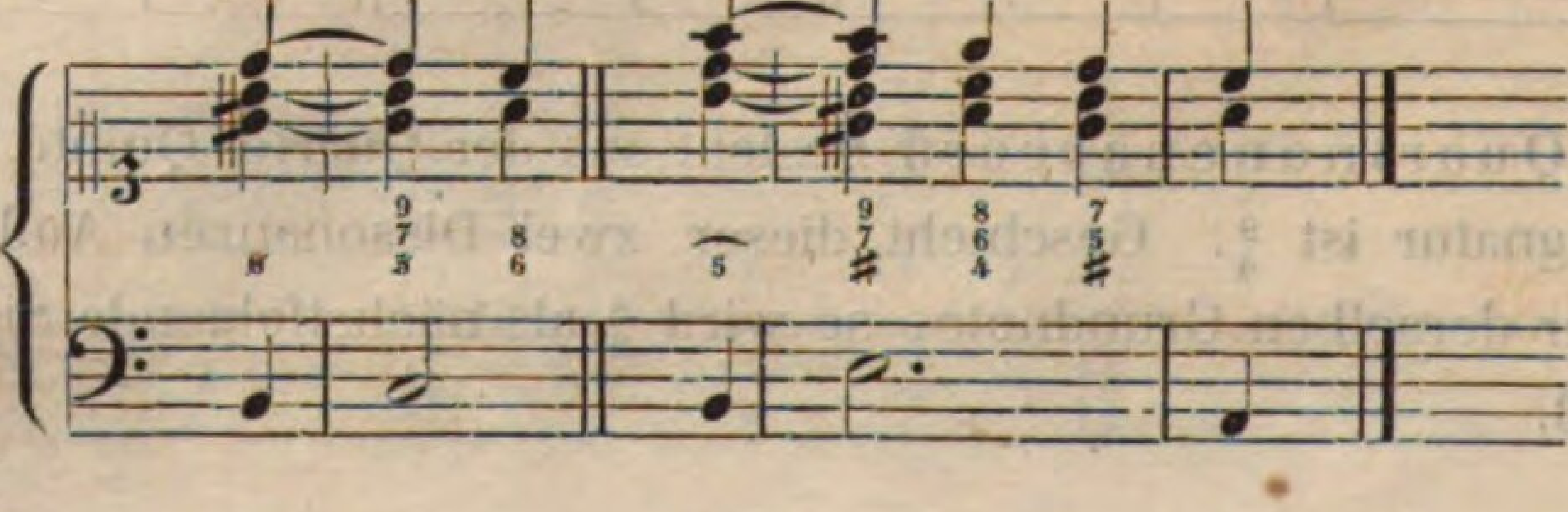
Wird statt der Quinte die Sexte gegriffen, welche klein oder gross sein kann, so muss sie besonders angemerkt werden, nämlich: $\begin{smallmatrix}9\\6\\4\end{smallmatrix}$, z. B.



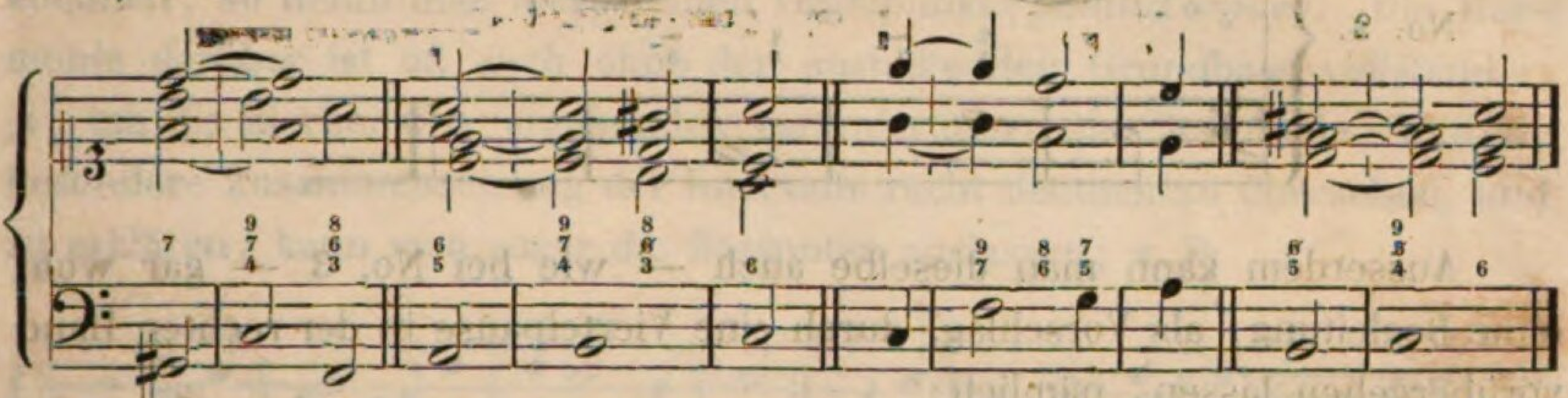
Der Septimennonenaccord hat nebst diesen beiden Intervallen noch die Terz zur Begleiterin. Seine Signatur ist: $\begin{smallmatrix}9\\7\end{smallmatrix}$ mit den erforderlichen Versetzungszeichen. Wenn dieses Dissonanzenpaar zugleich über dieselbe Grundnote aufgelöst wird, so müssen sie abwärts nach $\begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}$ gehen; z. B.



Alle drei Intervalle, woraus dieser Accord besteht, können gross oder klein darin vorkommen; z. B.



Soll statt der Terz die Quarte genommen werden, so muss man es anzeigen. Da die letztere ebenfalls vorher liegt, so hat man die ganze Aufgabe in der Hand; auch sogar, wenn die Quinte mit als fünfte Stimme genommen werden muss, welche hier ebenfalls rein, falsch oder übermässig sein kann; z. B.



Die Bestandtheile des Quintquartenaccordes sind die Octave, die Quinte und die Quarte. Er wird durch die Ziffern 4 3, oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{5\,-}{4\,3}$ signirt, wenn die Quarte alsogleich aufgelöst wird; geschieht solches jedoch erst in der Folge, dann ist die einzelne Zahl 4 hinlänglich. Die reine und falsche Quinte, die reine Octave und Quarte sind die darin vorkommenden Intervalle; letztere muss immer vorbereitet werden, und geht bei der Auflösung abwärts; z. B.



In der galanten Schreibart wird zuweilen ein Vorschlag (Vorhalt) gebraucht, den man ohne zu pausiren nicht vorbei gehen kann. Dieser ist die reine und übermässige Quarte, unvorbereitet mit der Quinte.

Bei No. 1 darf man in die reine Quarte sowohl gehen als auch springen:

No. 1.



Bei No. 2 kann die übermässige Quarte nur stufenweise angebracht werden:

No. 2.

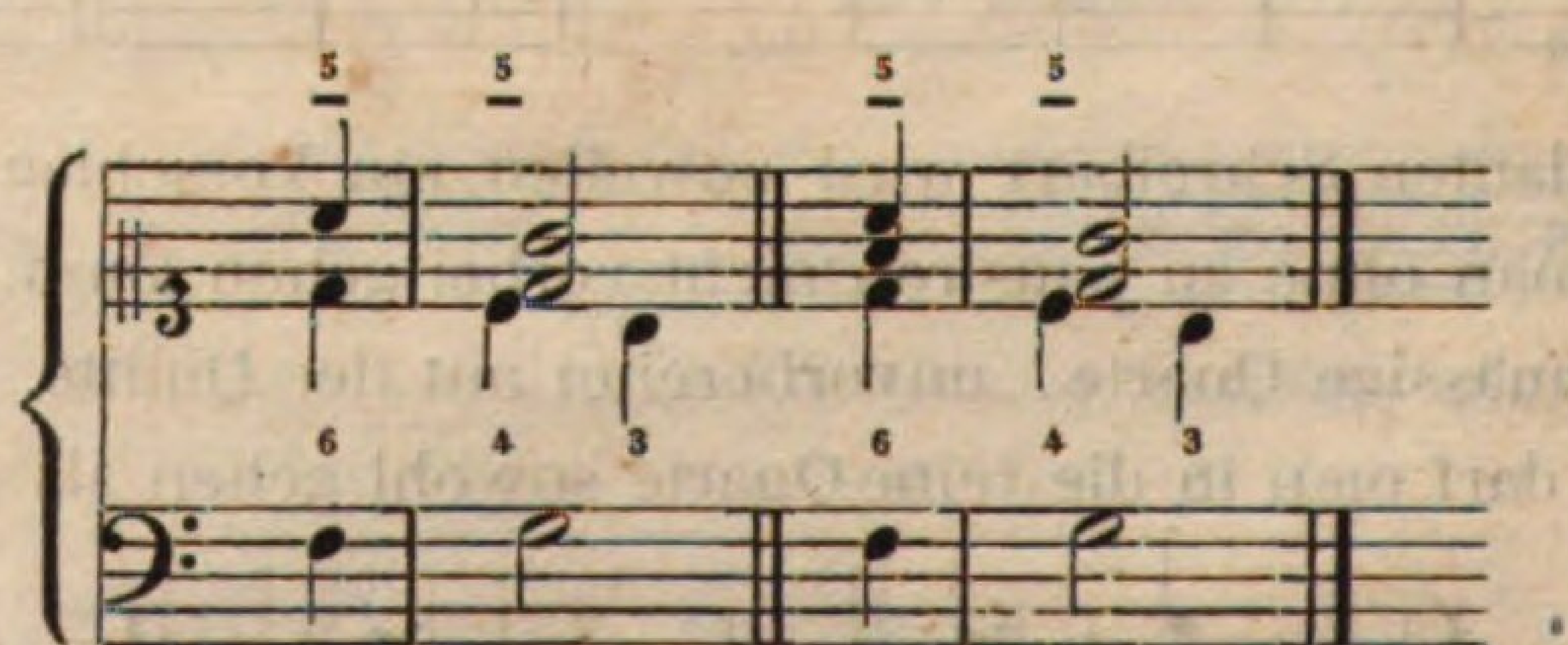

Ausserdem kann man dieselbe auch — wie bei No. 3 — gar wohl ohne Begleitung, als Vorschlag, durch eine Viertelpause in der rechten Hand vorübergehen lassen, nämlich:

No. 3.


Bei No. 4 kann man über die erste Note alle Lagen des Sextenaccordes anbringen, und hernach in die reine Quarte gehen, oder springen:

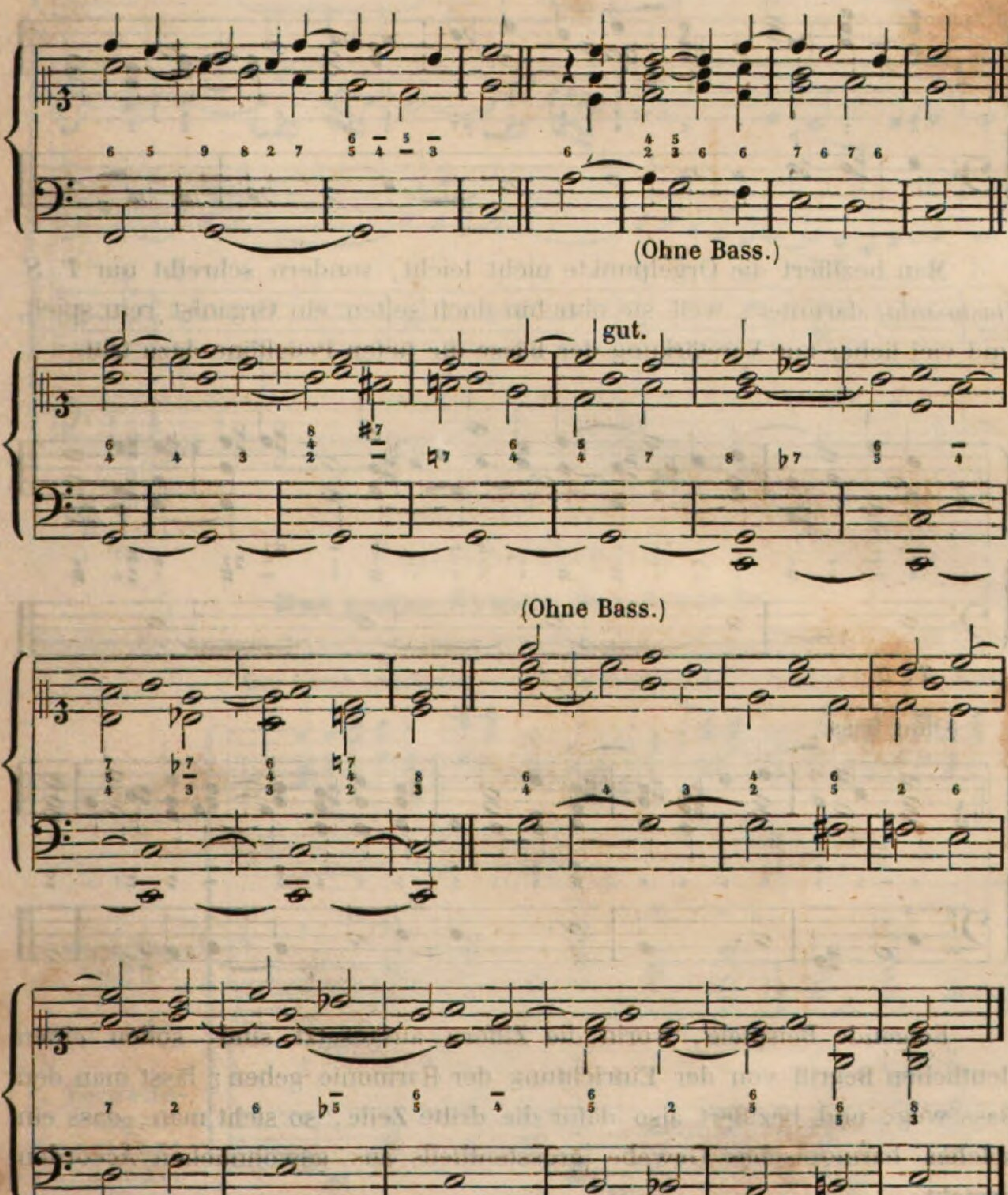
No. 4.


Jedoch wohl dabei eine fehlerhafte Fortschreitung in reinen Quinten vermeiden; z. B.



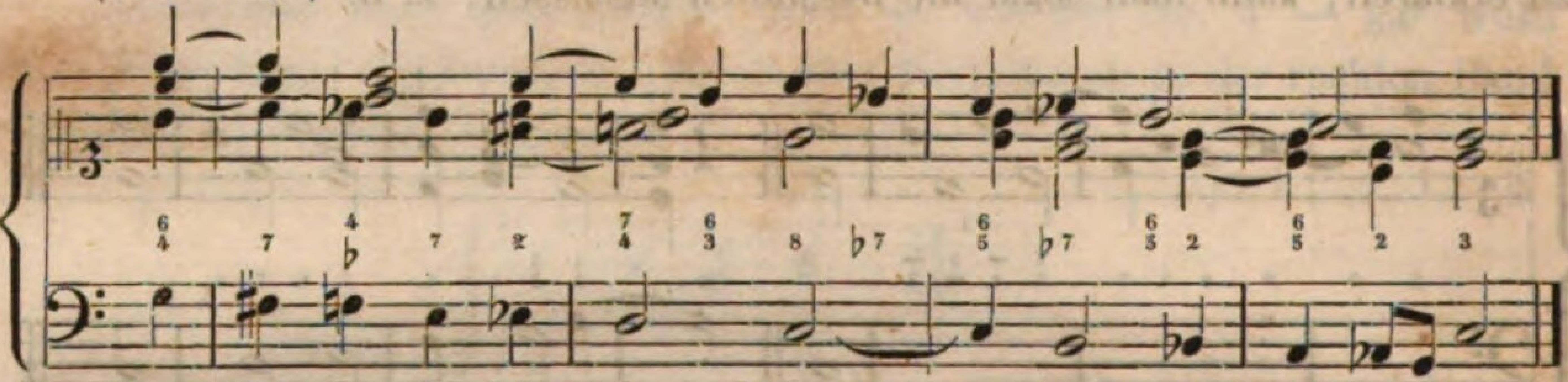
Viertes Capitel.

Wenn über lang aushaltenden Bassnoten allerhand harmonische Veränderungen, welche mehrentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, vorkommen, so nennt man dieses einen Orgelpunkt *(point d'orgue)*. Die Harmonie darüber ist oft auch ohne den aushaltenden Grundbass vollständig; ja, um die hierbei sich ergebenden Veränderungen der Harmonie, und die besondere Zusammensetzung der Intervalle recht deutlich zu übersehen, und zu erklären, kann man sogar die Bassnoten auslassen; z. B.





(Ohne Bass.)



Man beziffert die Orgelpunkte nicht leicht, sondern schreibt nur *T. S.* *(tasto solo)* darunter, weil sie ohnehin doch selten ein Organist rein spielt, und viel lieber zur Verstärkung der Bässe die tiefen Pedaltöne dazu tritt.



(Ohne Bass.)



Folgende Beispiele, worin die Ziffern ausgesetzt sind, sollen einen deutlichen Begriff von der Einrichtung der Harmonie geben; lässt man den Bass weg, und beziffert also dafür die dritte Zeile, so sieht man, dass ein solches harmonisches Gewebe grösstentheils aus gewöhnlichen Accorden besteht:



Fünftes Capitel.

Das ganze System der Accorde.

Tabelle des ersten Grundaccordes, nämlich des consonirenden Dreiklanges.

Der harte Dreiklang, weiche Dreiklang, verminderte Dreiklang.

Stammaccord.

1. Verwechslung: Sextaccorde.

2. Verwechslung: Quartsextaccorde.

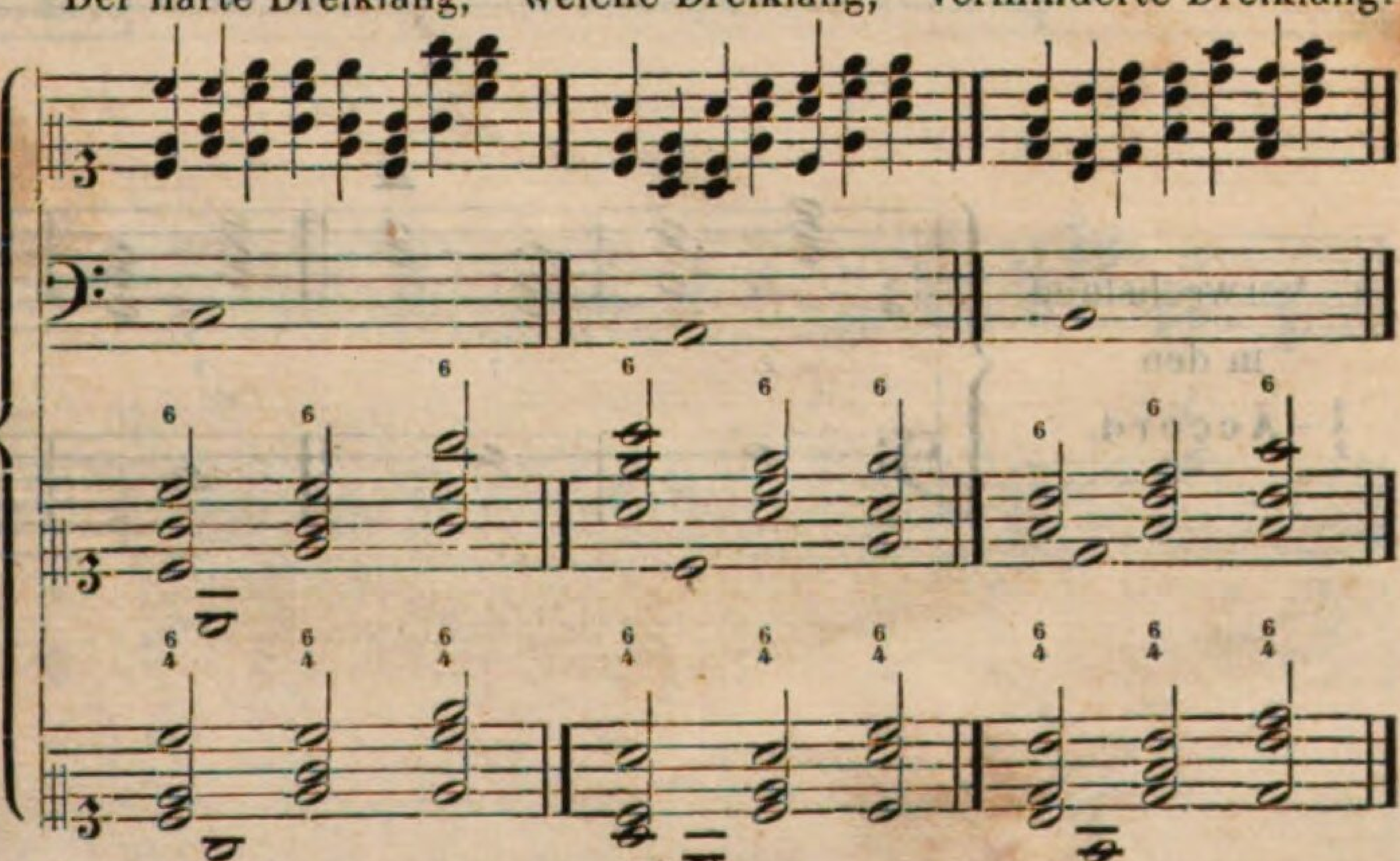
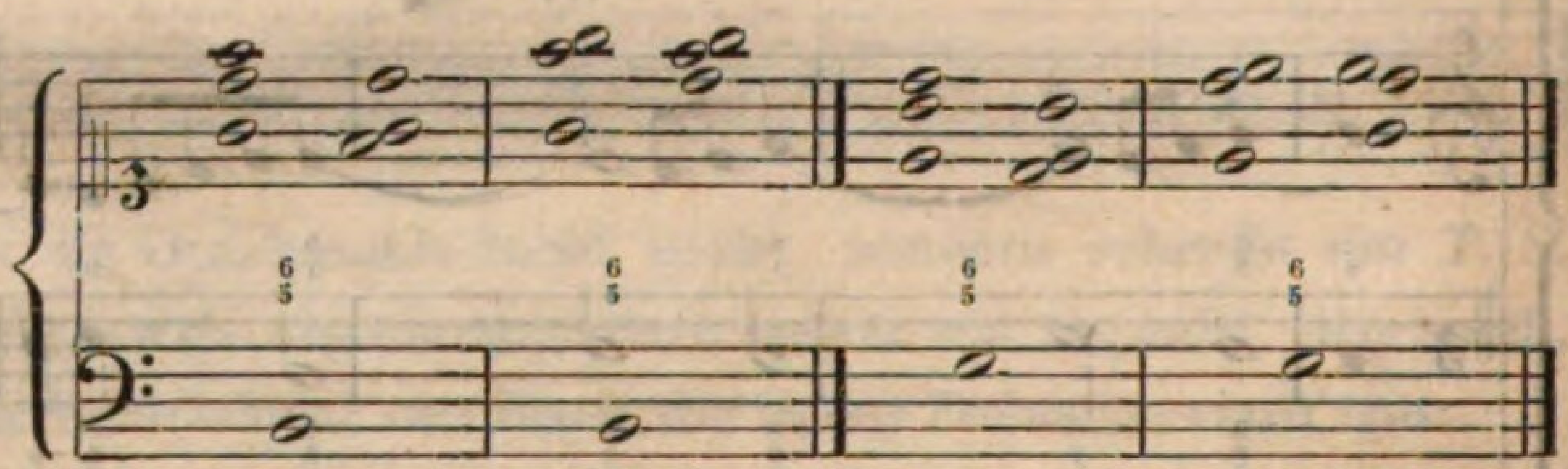


Tabelle des zweiten Grundaccordes, nämlich: des wesentlichen

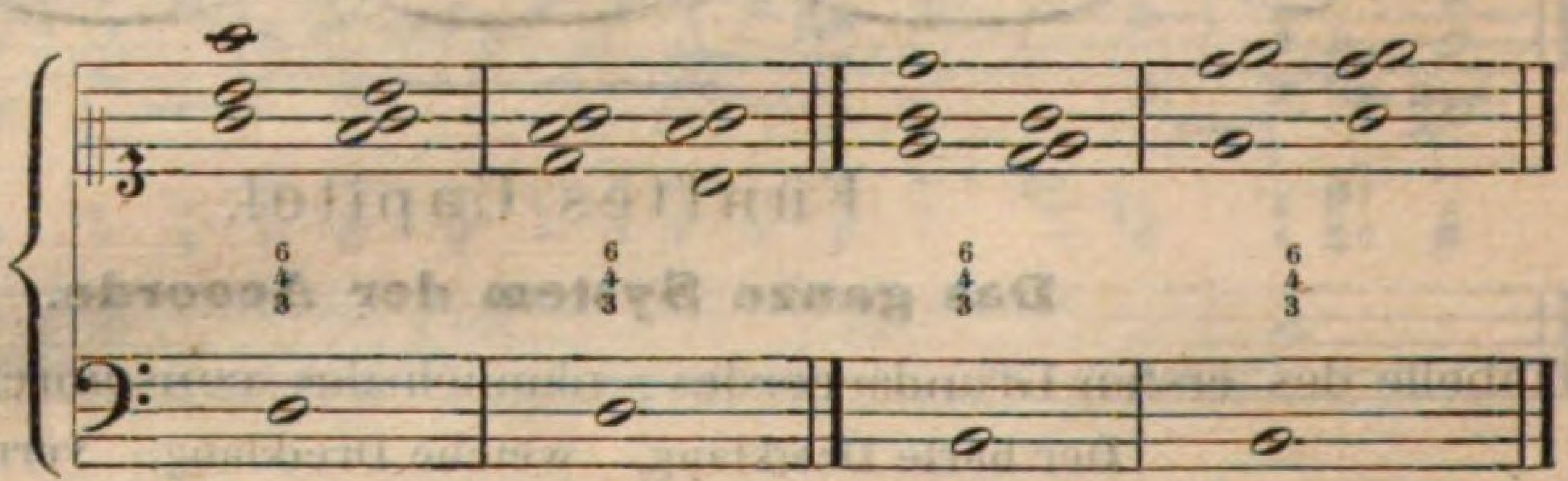
Stammaccord der Septime.



1. Verwechslung in den $\frac{6}{5}$-Accord.



2. Verwechslung in den $\frac{6}{4}{3}$-Accord.

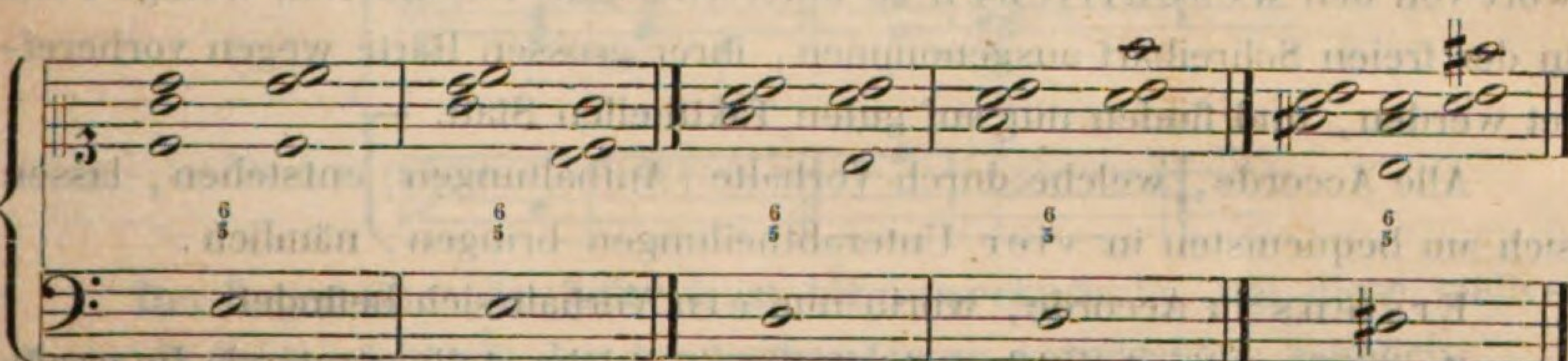


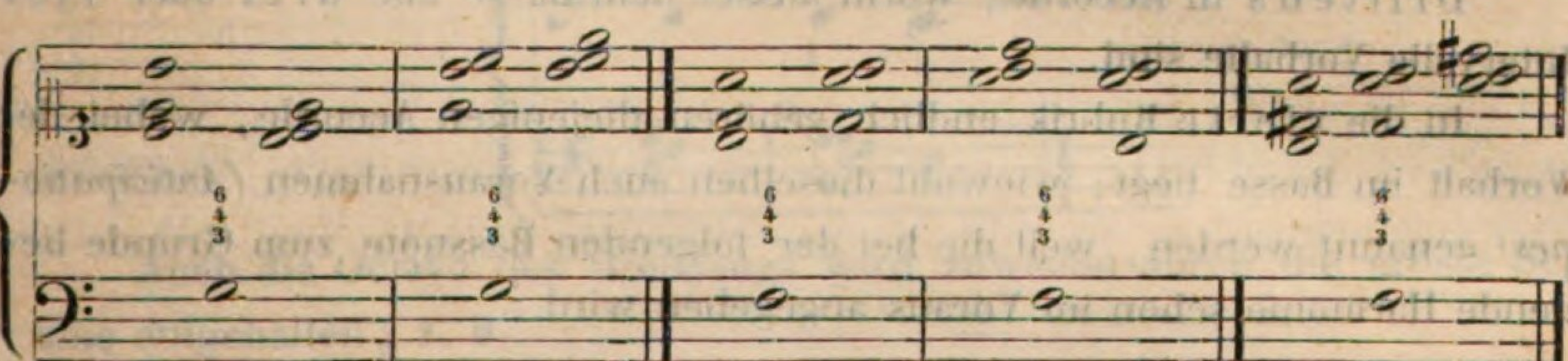
3. Verwechslung in den $\frac{6}{4}{2}$-Accord.

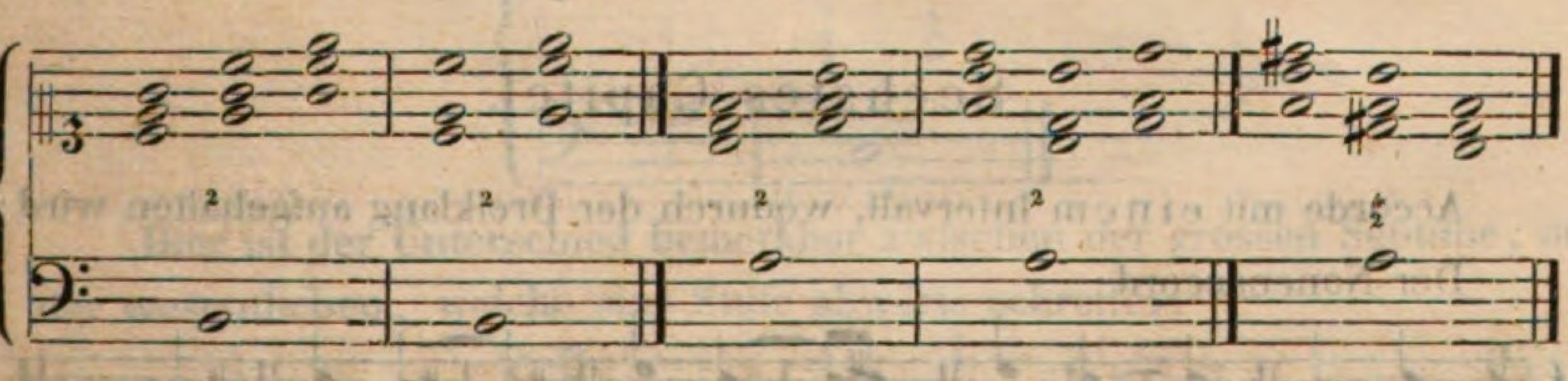


Septimenaccordes, mit seinen drei Verwechslungen.









Die jetzt hergestellten dissonirenden Accorde heissen wesentliche oder nothwendige Dissonanzen, weil sie nämlich jedesmal ihren Platz behaupten, und also nicht eine Zeit lang die Stelle irgend eines andern Intervalls einnehmen, auch keineswegs blosse Aufhaltungen sind. Sie können auf guten oder schlechten Takttheilen vorkommen, müssen nicht in allen Fällen schlechterdings vorbereitet sein, und werden gemeiniglich nicht über derselben, sondern erst über der folgenden Grundnote aufgelöst. Ausser den angeführten Dissonanzaccorden gibt es noch eine Menge andere, in welchen gewisse Töne an der Stelle consonirender oder dissonirender Intervalle stehen, wodurch also der jedesmal darauf folgende Accord verzögert, oder aufgehalten wird. Diese Accorde heissen Vorhalte, und können grösstentheils auch, ohne eine fehlerhafte Fortschreitung hervorzubringen, wegbleiben. Eigentlich sind es die zufälligen Dissonanzen, um sie durch dieses Beiwort von den wesentlichen zu unterscheiden. Sie müssen, wenige Fälle in der freien Schreibart ausgenommen, ihrer grossen Härte wegen vorbereitet werden, und finden nur auf guten Takttheilen Statt. —

Alle Accorde, welche durch Vorhalte (Aufhaltungen) entstehen, lassen sich am bequemsten in vier Unterabtheilungen bringen; nämlich:

Erstens in Accorde, worin nur ein Vorhalt sich befindet.

Zweitens in Accorde, worin zwei solche stellvertretende Intervalle vorkommen.

Drittens in Accorde, worin ausser dem Basse alle drei oder vier Intervalle Vorhalte sind.

In die vierte Rubrik endlich gehören diejenigen Accorde, wobei der Vorhalt im Basse liegt; wiewohl dieselben auch Vorausnahmen *(Anticipationes)* genannt werden, weil die bei der folgenden Bassnote zum Grunde liegende Harmonie schon im Voraus angegeben wird.

Sechstes Capitel.

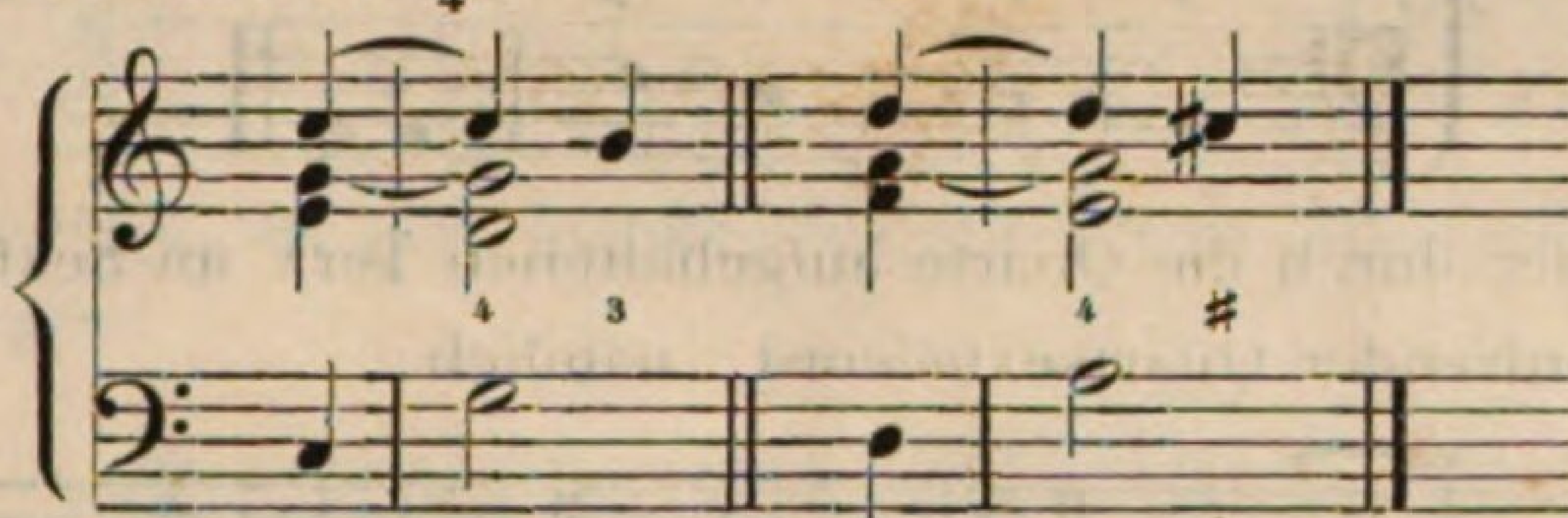
Accorde mit einem Intervall, wodurch der Dreiklang aufgehalten wird:

Der Nonenaccord:

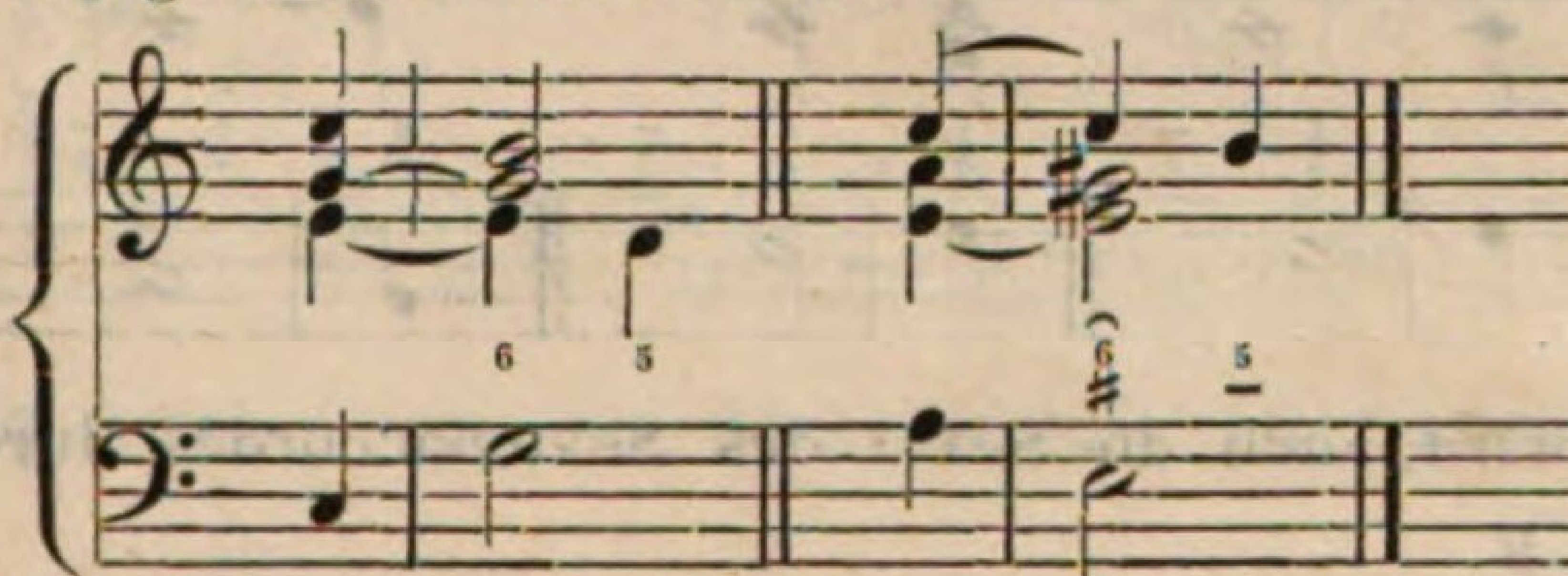


Aus dieser in eine Secunde verwandelten None ersieht man klar den Unterschied dieser, dem Klange nach vollkommen gleichen Intervalle, welcher, ausser den verschiedenen Begleitern, auch darin besteht, dass beim Secundenaccorde die Dissonanz jederzeit im Basse liegt.

Der Quartquinten-, oder verkürzte Undecimenaccord, bezeichnet durch die Zahl 4, zuweilen auch $\frac{5}{4}$.



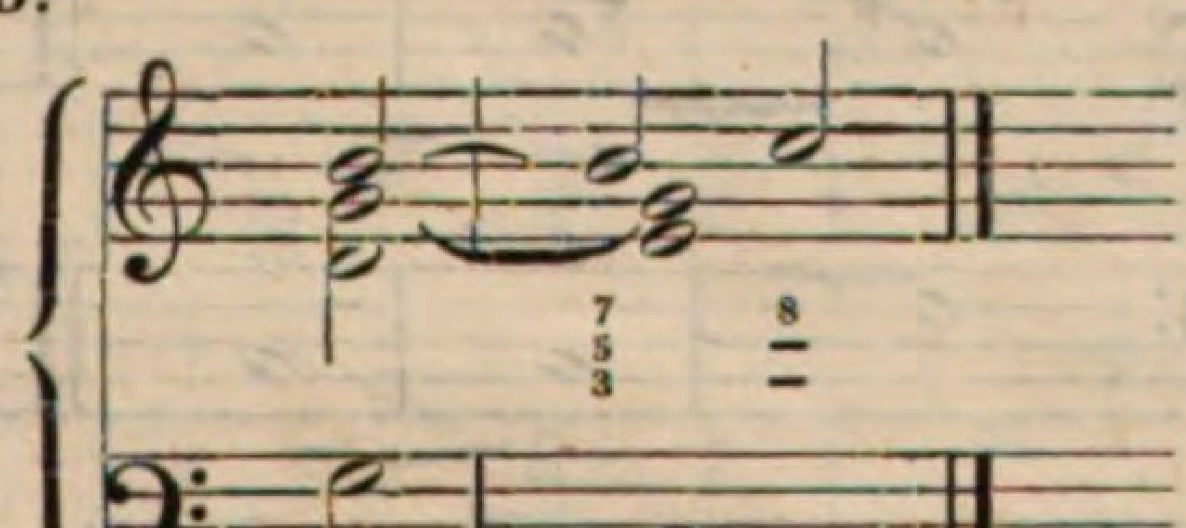
Die Quinte aufgehalten von der Sexte:



Der Bogen über die Ziffer 6 ist hier zweckmässig, um diese stellvertretende Sexte nicht mit der durchgehenden zu vermischen; nämlich:



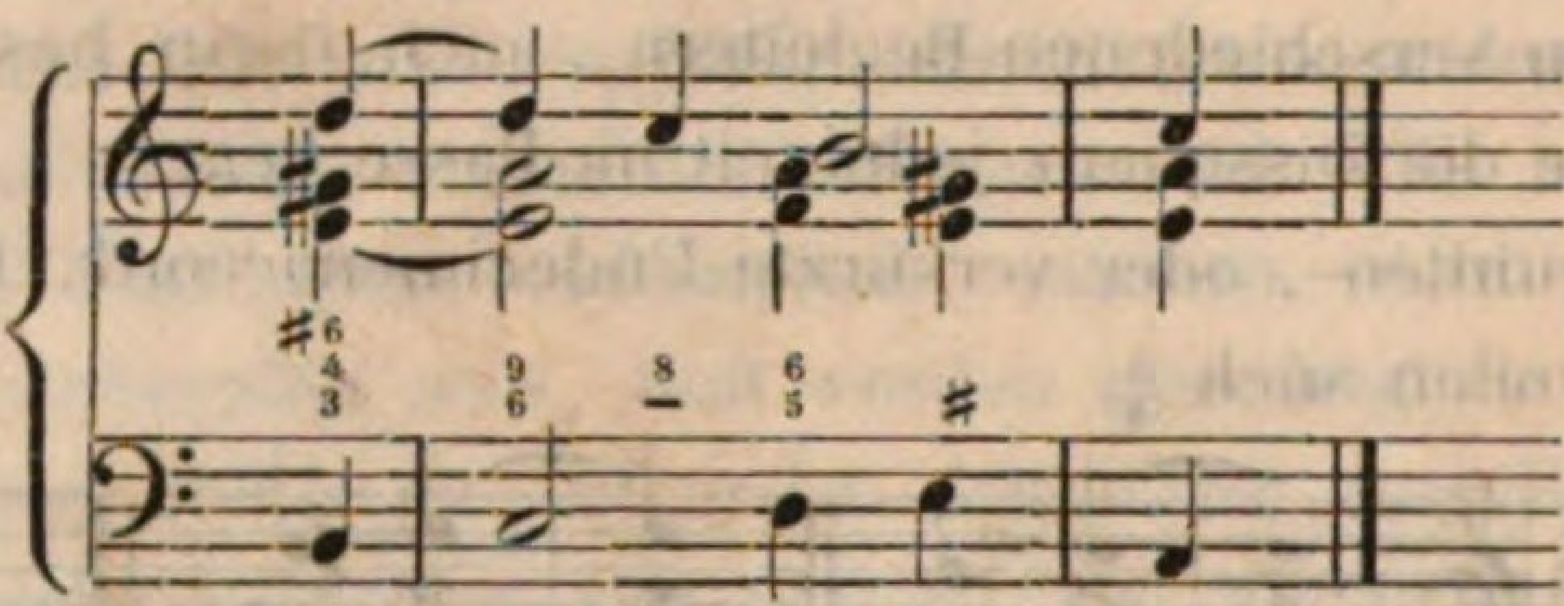
Auch die Octave des Dreiklangs wird zuweilen durch die grosse Septime aufgehalten; z. B.



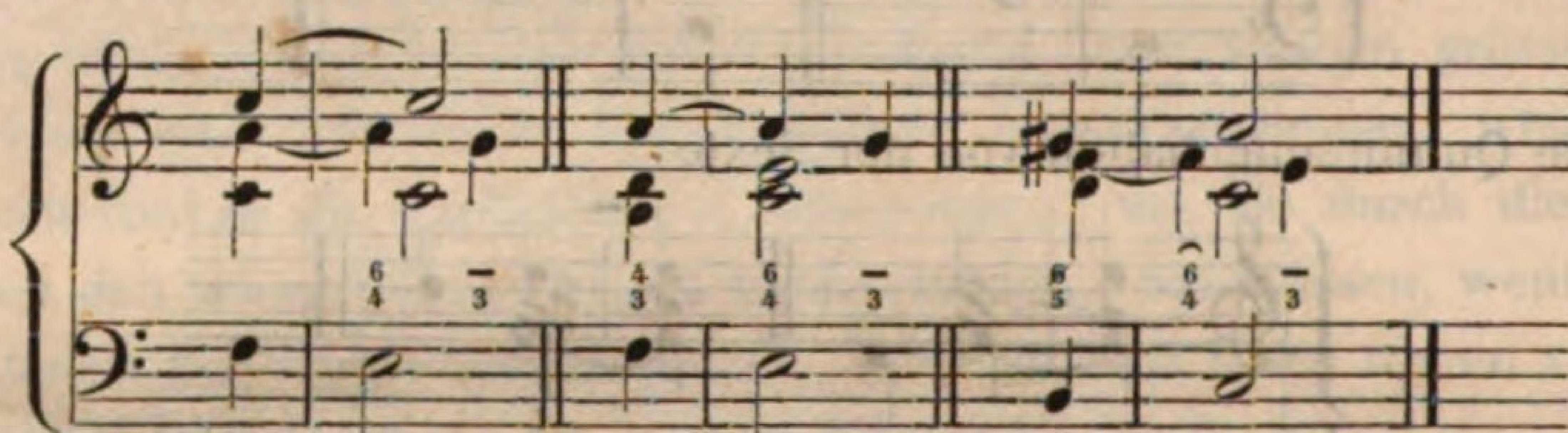
Hier ist der Unterschied bemerkbar zwischen der grossen Septime, und der wesentlichen, welche eine Stufe abwärts schreitet:



Accorde mit einem Intervalle, wodurch der Sextenaccord aufgehalten wird: Der Sextnonenaccord; z. B.



Mittelst der durch die Quarte aufgehaltenen Terz im Sextenaccord entsteht ein dissonirender Quartsextaccord; nämlich:



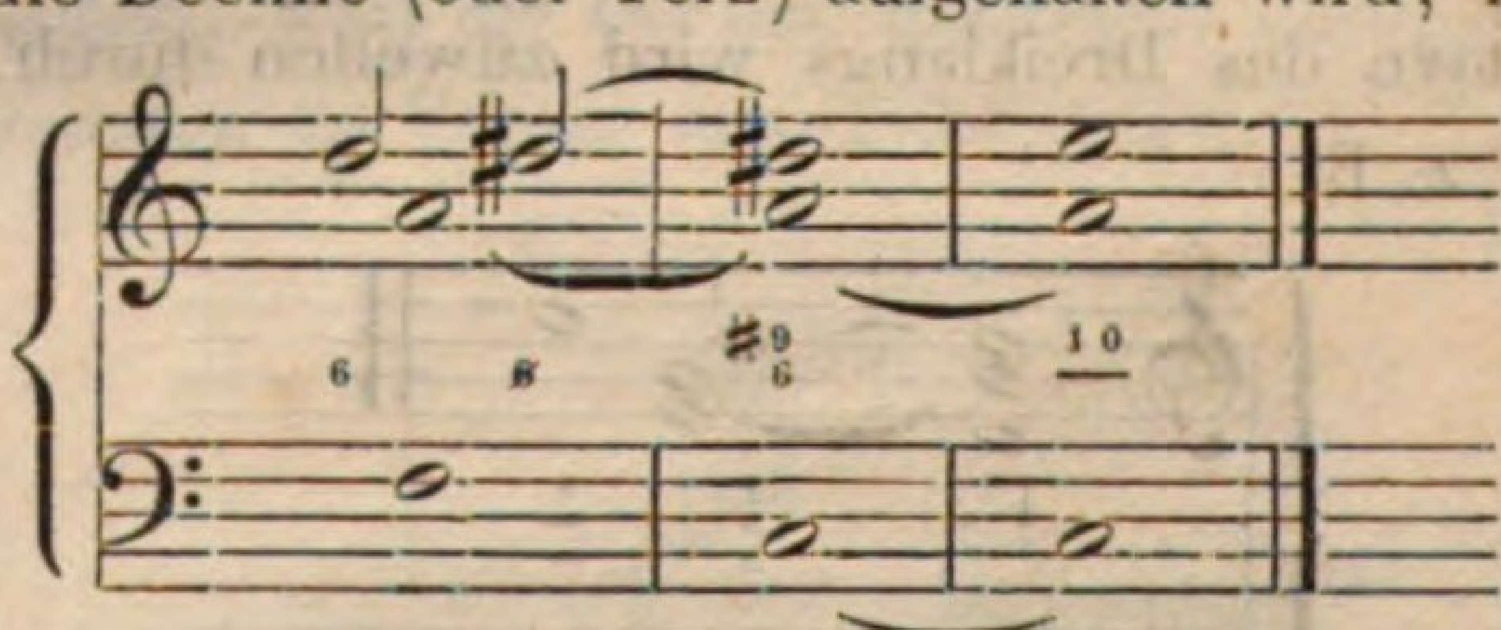
Zuweilen wird auch die Sexte des Sextenaccordes durch die Septime aufgehalten; z. B.



nicht minder kommt die Quinte als Vorhalt der Sexte vor:



Und eben derselbe Fall ereignet sich bei der None (oder Secunde), wenn durch sie die Decime (oder Terz) aufgehalten wird; z. B.



Accorde mit einem Intervalle, wodurch der Quartsextenaccord aufgehalten wird:

Der Quartsextnonenaccord; z. B.



auch die Sexte des Quartsextenaccordes kann von der Septime aufgehalten werden; z. B.



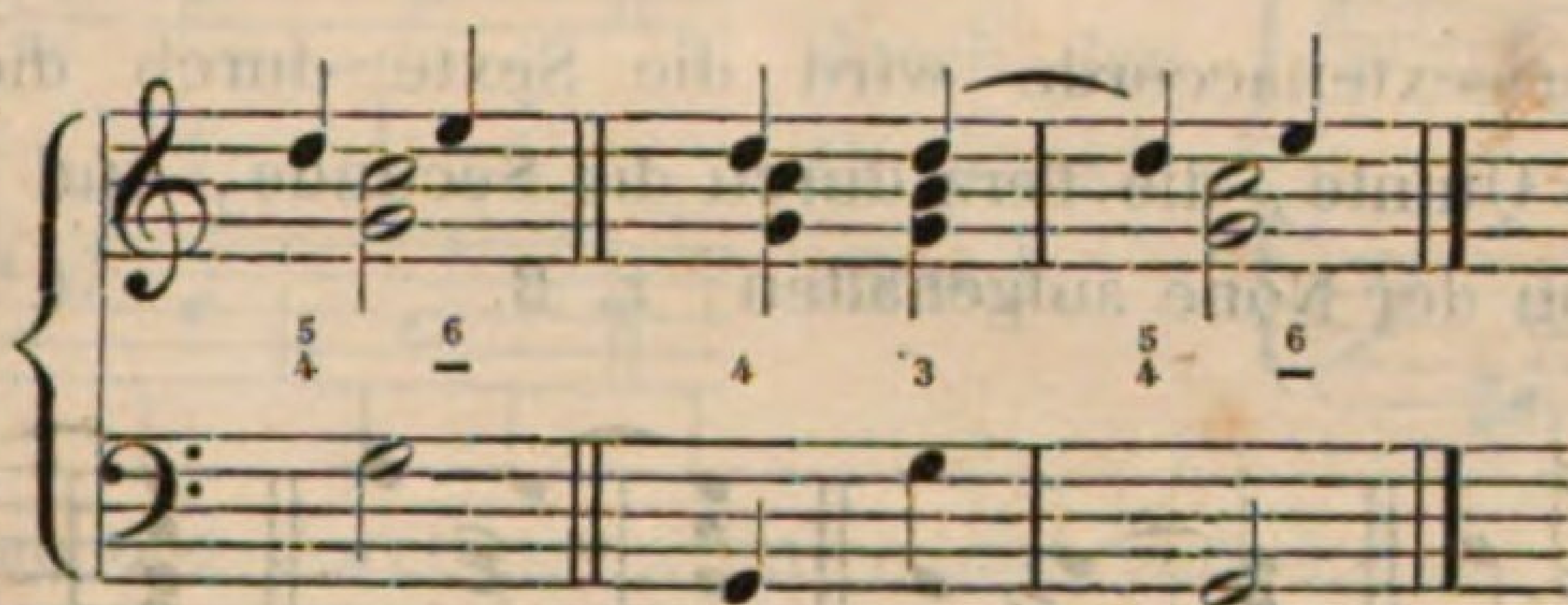
Dessgleichen die Quarte des Quartsextenaccordes, durch die Quinte; z. B.



oder auch durch die Terz:

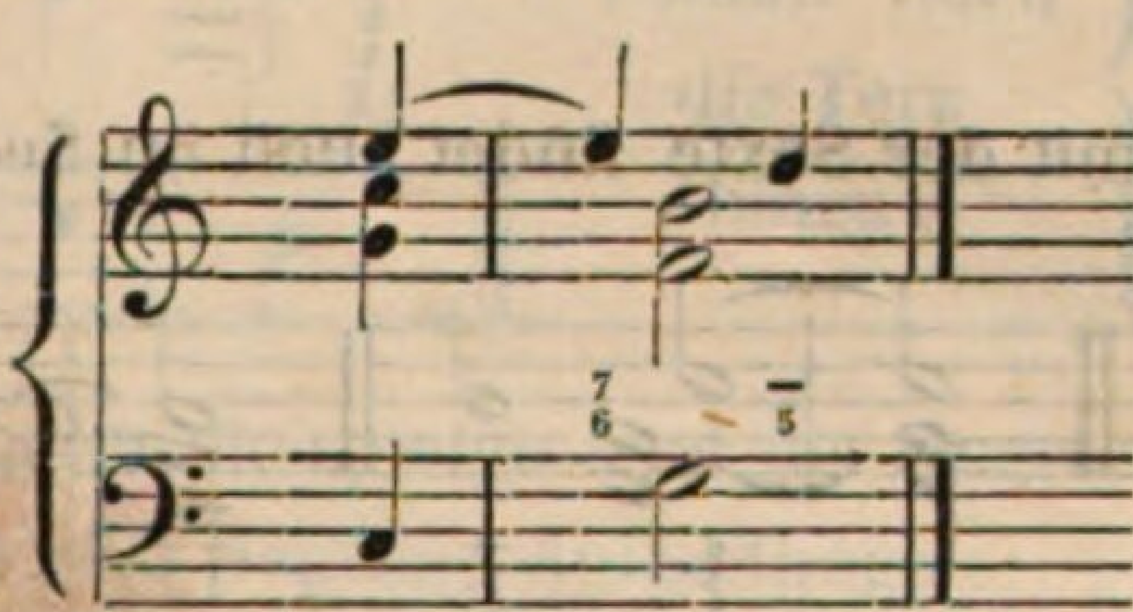


Wenn die Sexte im $^{6}_{4}$ten Accord von der Quinte aufgehalten wird, so muss diese steigen:



Accorde mit einem Intervalle, durch welche der Septimenaccord aufgehalten wird:

Der Sextseptimenaccord; z. B.



Auch kann die Terz des Septimenaccordes durch die Quarte aufgehalten werden:



Der Septnonenaccord; z. B.



zuweilen hält auch die Sexte die Septime auf.



Accorde mit einem Intervall, wodurch Quintsexten-, Terzquarten- und Secundenaccorde aufgehalten werden; z. B. die Sexte durch die Septime im Quintsextenaccord:



die Terz von der Quarte:



die Quinte durch die Quarte:



Im Terzquartsextenaccorde wird die Sexte durch die Septime, die Quarte durch die Quinte, die Terz durch die Secunde, und — fünfstimmig — die Octave von der None aufgehalten; z. B.



Dieselbe Procedur mit der Sexte findet auch im Secundenaccorde Statt:



Siebentes Capitel.

Accorde, welche durch Aufhaltung zweier Intervalle entstehen; z. B. Der Dreiklang mit zwei Intervallen aufgehalten:

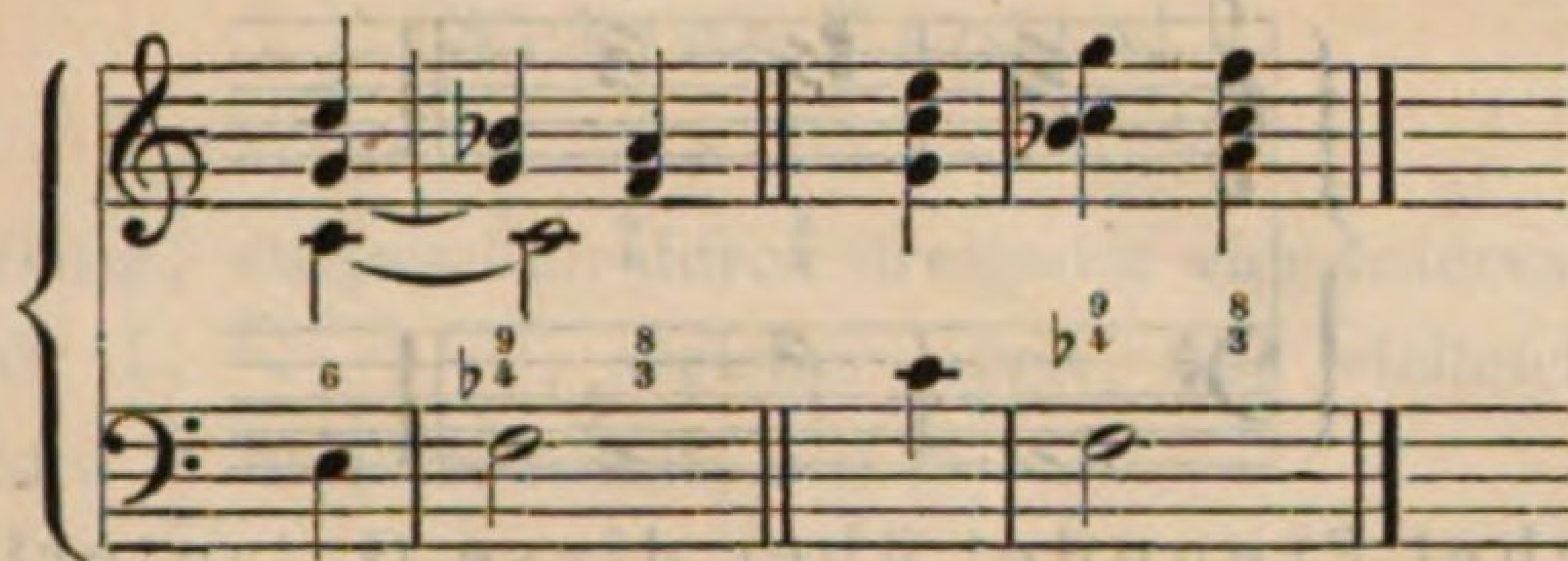
Der Quartnonenaccord:



Spätere Auflösung der Quarte oder None:



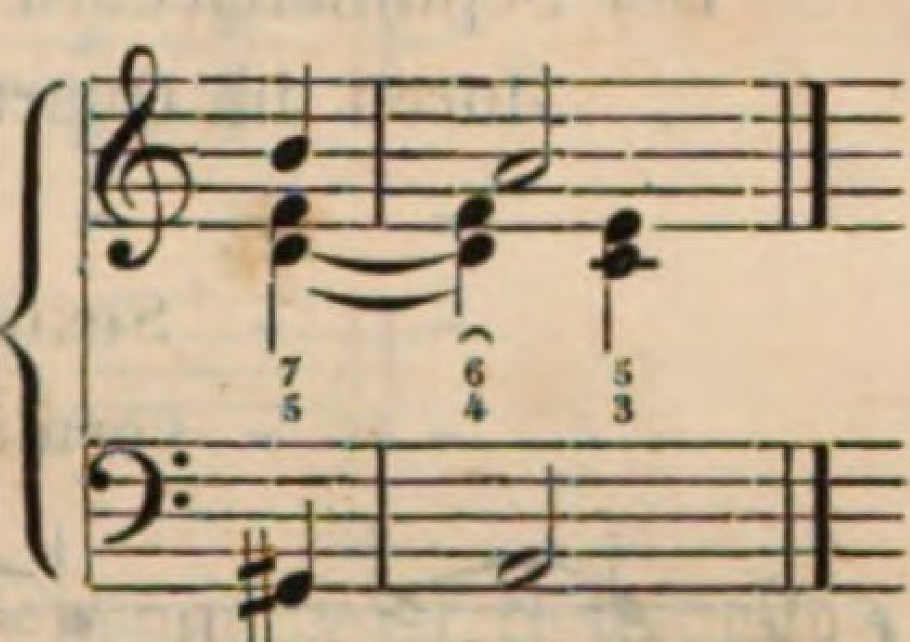
In der freien Schreibart:



Quarte und Septime nur als Vorhalt:



Aufhaltung durch den Quartsextaccord:



Der Sextenaccord durch zwei Intervalle aufgehalten, nämlich durch $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$ den Septimnonenaccord; am besten nur dreistimmig: z. B.



Zuweilen kommt noch die Terz hinzu:



In den nachfolgenden Beispielen sind die Quarte und None, die Quinte und None, die Quinte und Septime Aufhaltungen:



Der Quartsextaccord durch zwei Intervalle aufgehalten, nämlich durch die None und Septime, Terz und Septime, Quinte und Septime; z. B.



In der galanten Schreibart:



(Lachet Freunde! über diese Galanterie.)

Der Septimenaccord durch zwei Intervalle aufgehalten:

durch die Quarte und None;

– – – – Sexte;

– – Sexte und None; und

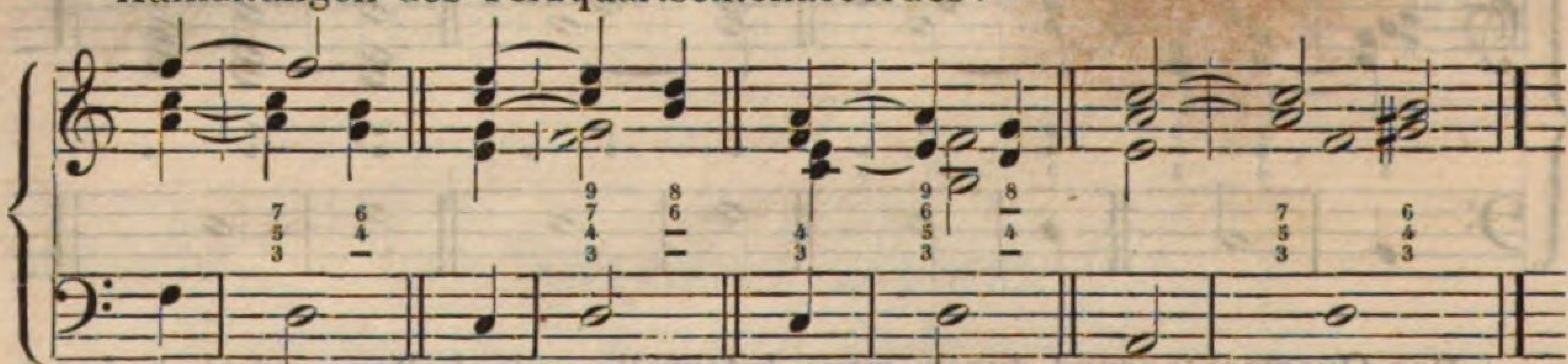
– – verminderte Octave; z. B.



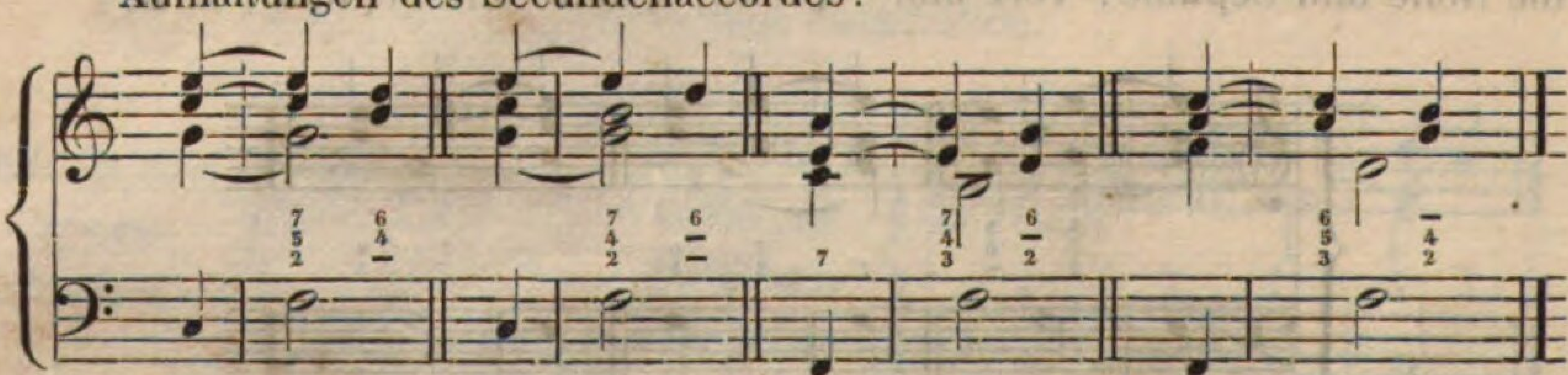
Aufhaltungen des Quintsextenaccordes:



Aufhaltungen des Terzquartsextenaccordes:

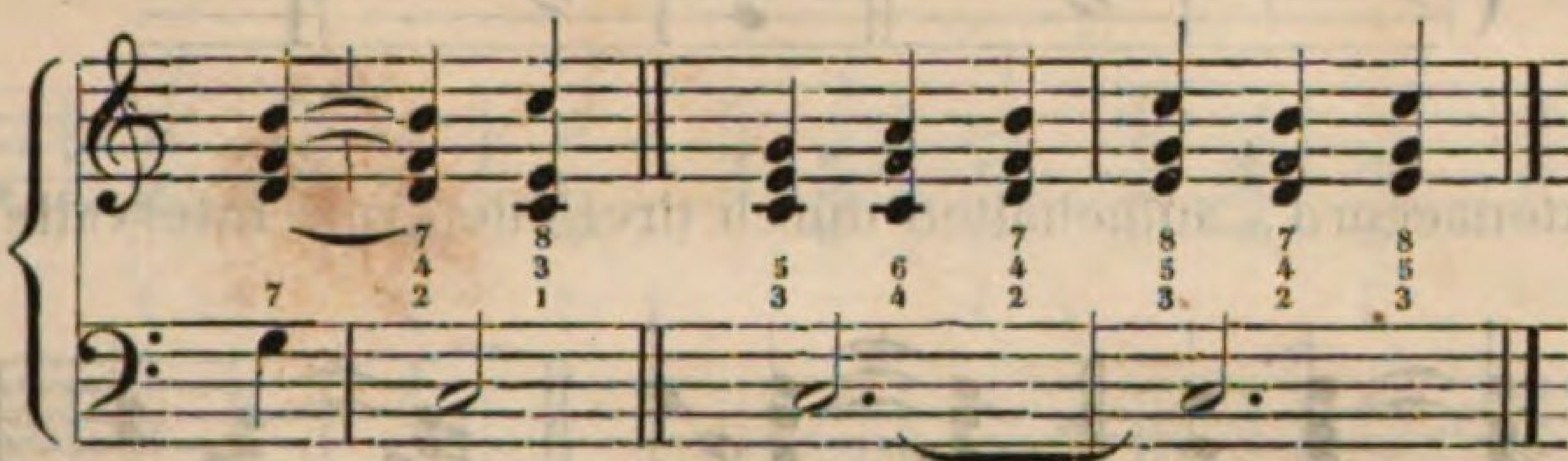


Aufhaltungen des Secundenaccordes:



Achtes Capitel.

Der Dreiklang, aufgehalten durch drei oder vier Intervalle. Der grosse Septimenaccord: $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$, welcher auch, und vielleicht richtiger der Quartnonenaccord $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$ heissen könnte; z. B.



Im vierstimmigen Satze nimmt man statt der Secunde (oder None) auch die Quinte; z. B.



Auch kann diese Quinte, oder die abwärts aufzulösende Sexte als fünfte Stimme dazu genommen werden:



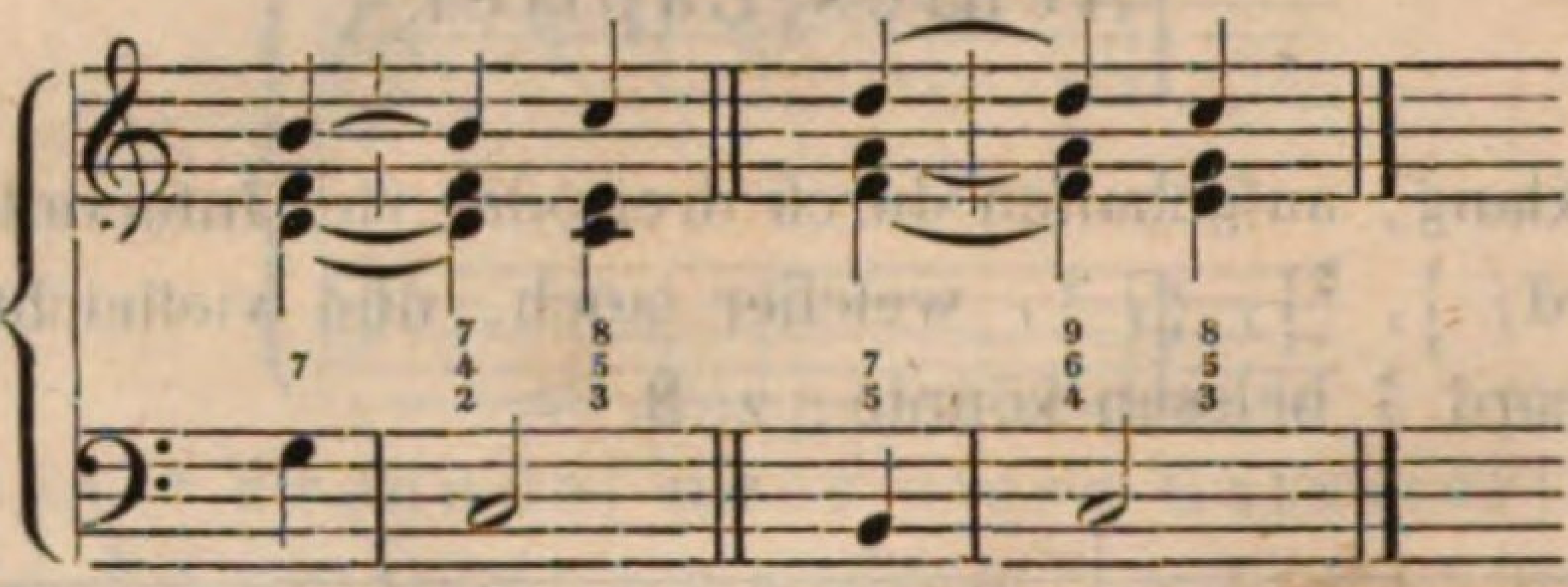
Manchmal lässt man anstatt der Sexte die Secunde aus; z. B.



Bei dreistimmiger Begleitung wird nach Umständen zur Septime blos die Quarte oder Secunde angegeben:



Der Dreiklang aufgehalten durch: $\begin{smallmatrix}9\\6\\4\end{smallmatrix}$ oder: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ z. B.



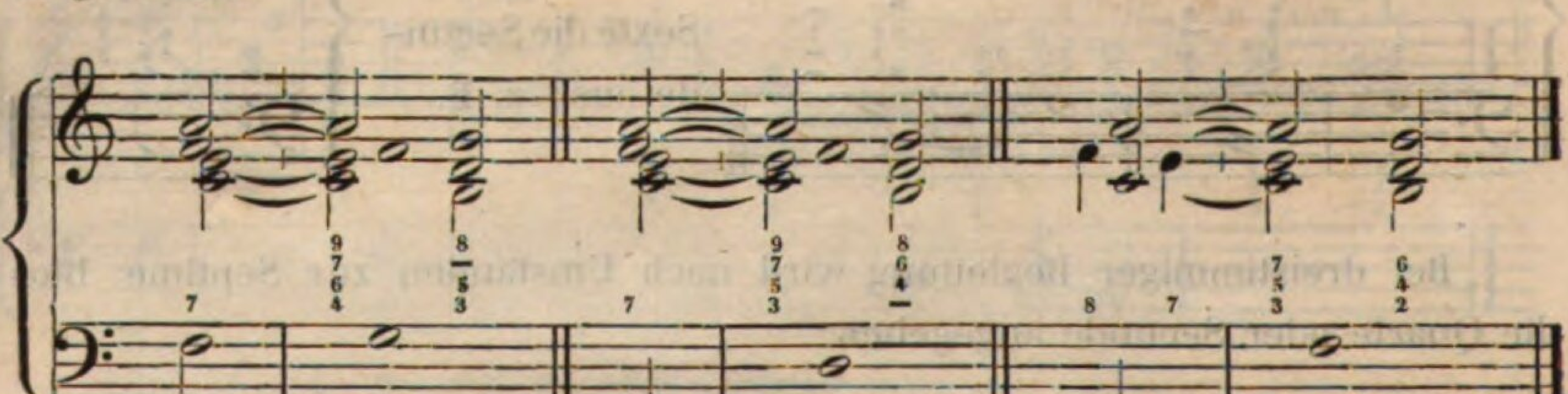
Der Sextenaccord, aufgehalten durch drei oder vier Intervalle; z. B.



Aufhaltungen des Quartsextenaccordes; z. B.



Der Septimen-, Terzquarten- und Secundenaccord durch drei Intervalle aufgehalten:



Neuntes Capitel.

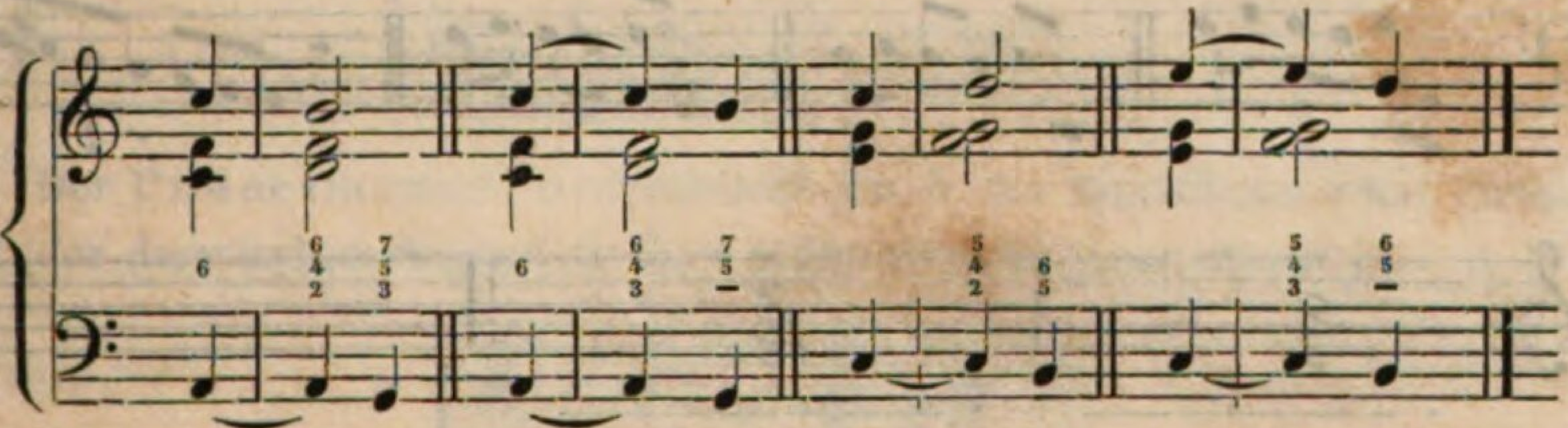
Accorde, durch die Verwechslung des Basses entstehend; welche schlechthin auch Vorausnahmen (Anticipationen) genannt werden.

Vorausgenommener Dreiklang, Sext- und Quartsextenaccord, woselbst der Vorhalt, oder die zufällige Dissonanz immer im Basse liegt; z. B.



Die Harmonie in den letzten drei Beispielen ist unter der besondern Benennung: Secundquintenaccord bekannt.

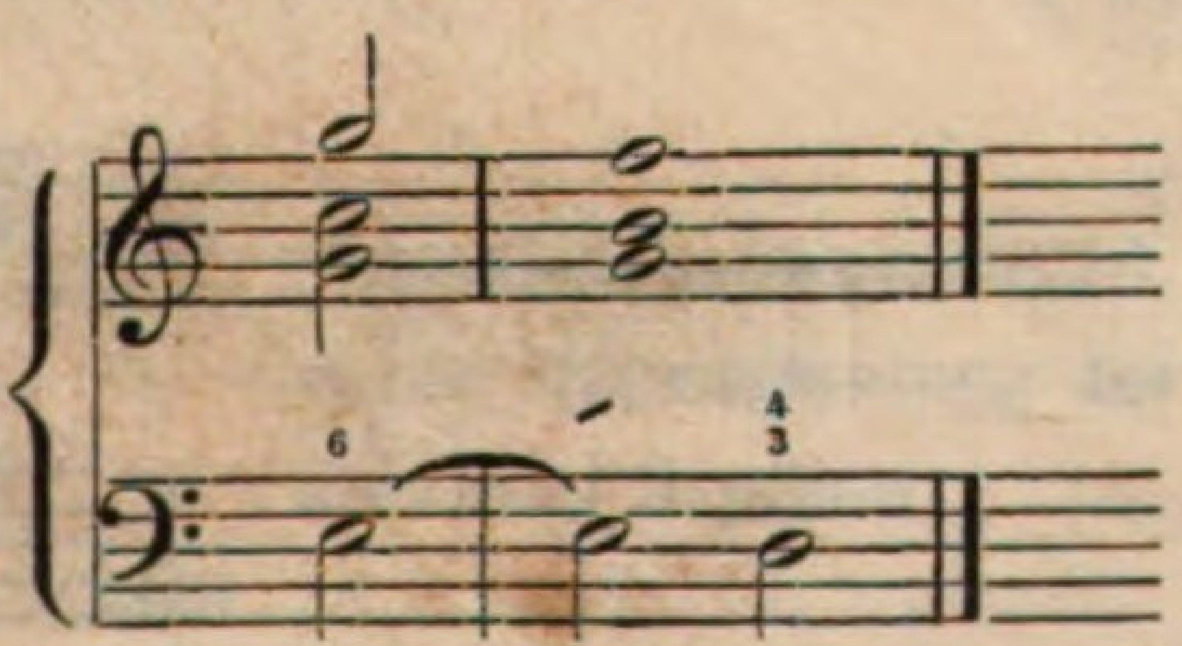
Vorausgenommener Septimen-, Quintsexten- und Terzquartenaccord.



Diesen vorausgenommenen Quintsextenaccord pflegt man auch gewöhnlich den Secundquartquintenaccord zu nennen.



Dieser Accord heisst gemeiniglich der Secundterzenaccord, und wird am bequemsten durch den schrägen Strich bezeichnet, nämlich:

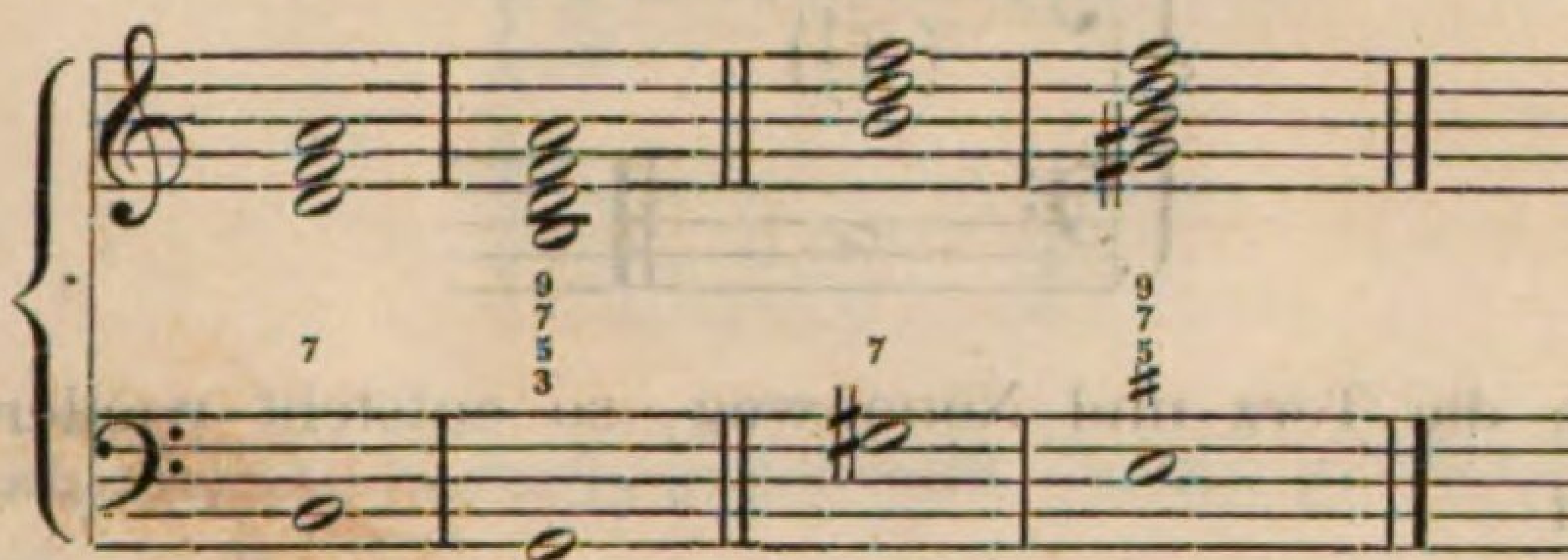


Bei allen diesen anticipirten Accorden musste der Bass immer voraus liegen; davon sind indessen jene Fälle ausgenommen, wo solche Accorde vermittelst des unregelmässigen Durchganges — (im Wechselgange) jedoch gewöhnlich nur in schneller Bewegung angebracht werden; z. B.



Zehntes Capitel.

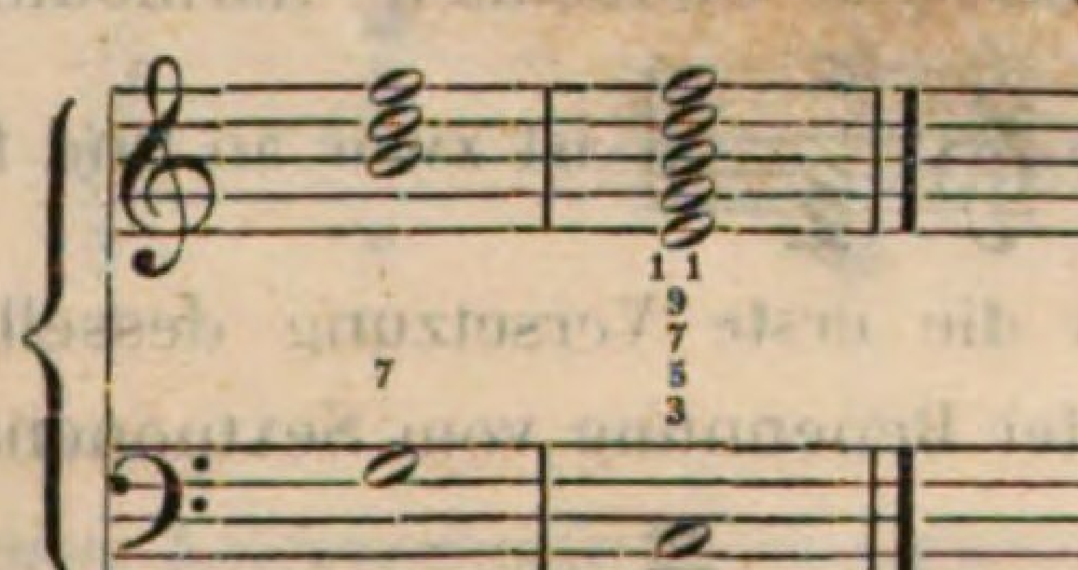
Der Nonenaccord entsteht durch das Hinzufügen einer Terz unter den Grundton eines Septimenaccordes; z. B.



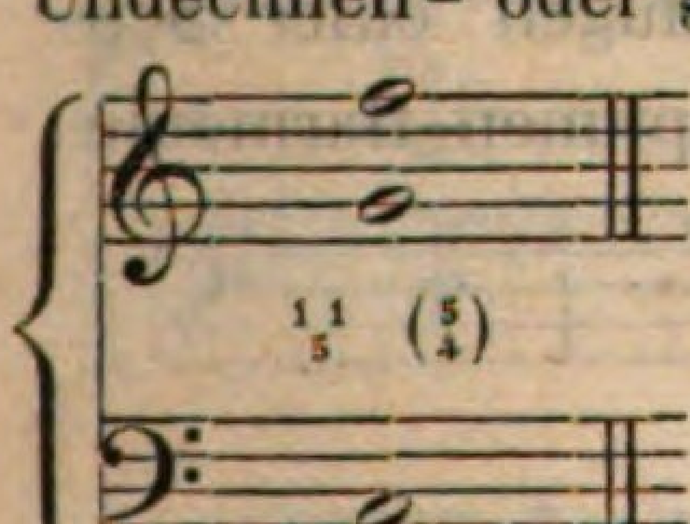
Jedoch wird dabei gewöhnlich ein Intervall ausgelassen; bleibt die Septime weg, so hat man den gemeinen Nonenaccord; lässt man die Quinte aus, so gibt es den Septimnonenaccord; z. B.



Der Undecimenaccord entsteht durch das Hinzufügen einer Quinte, und (der dazwischen liegenden) Terz unter eine Septimen-Harmonie; z. B.



Somit wäre er also ursprünglich sechsstimmig. Bleiben hingegen die Terz, Septime und None weg, so erhält man den sogenannten, verkürzten Undecimen- oder gewöhnlichen Quartquintenaccord; z. B.



Versetzungen davon sind der Quartseptimenaccord:



Der Secundquintenaccord:



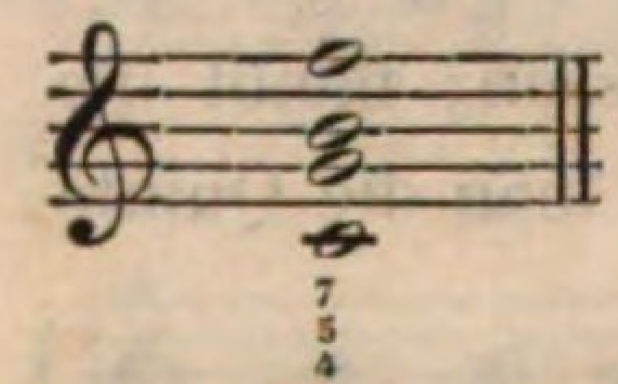
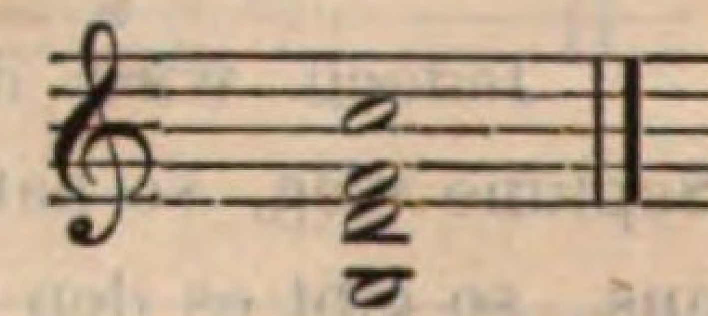
Der Quartnonenaccord durch Hinweglassung der Terz und Septime:



Durch Auslassung der Terz und Quinte bildet sich ein sehr gewöhnlicher, der grosse Septimenaccord:

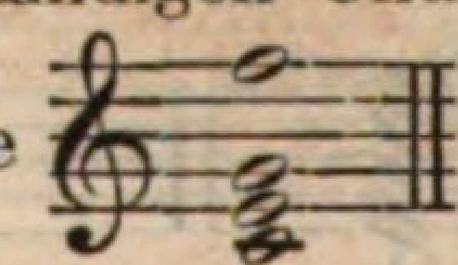


Lässt man die Terz und None weg, so entsteht wieder ein anderer Septimenaccord:

 welcher, wenn er auf der Dominante (oder Unterquarte) vorkommt, 

folgende Versetzungen zulässt, wovon die dritte dem Sprachgebrauche gemäss der Secundquartquinten-Accord heisst:



Der aus der vollständigen Undecimen-Harmonie hergeleitete Accord, ohne Septime und None  ist zwar an und für sich nicht wohl zu gebrauchen; aber durch die erste Versetzung desselben erhält man einen Accord, welcher unter der Benennung vom Sextnonenaccord vorkommt:



Der Terzdecimenaccord entsteht durch Hinzufügen einer Septime, Quinte und Terz unter den Grundton der Stamm-Septimen-Harmonie; z. B.



vollständig, wie hier, nämlich siebenstimmig, glaubt man ihn unbrauchbar,

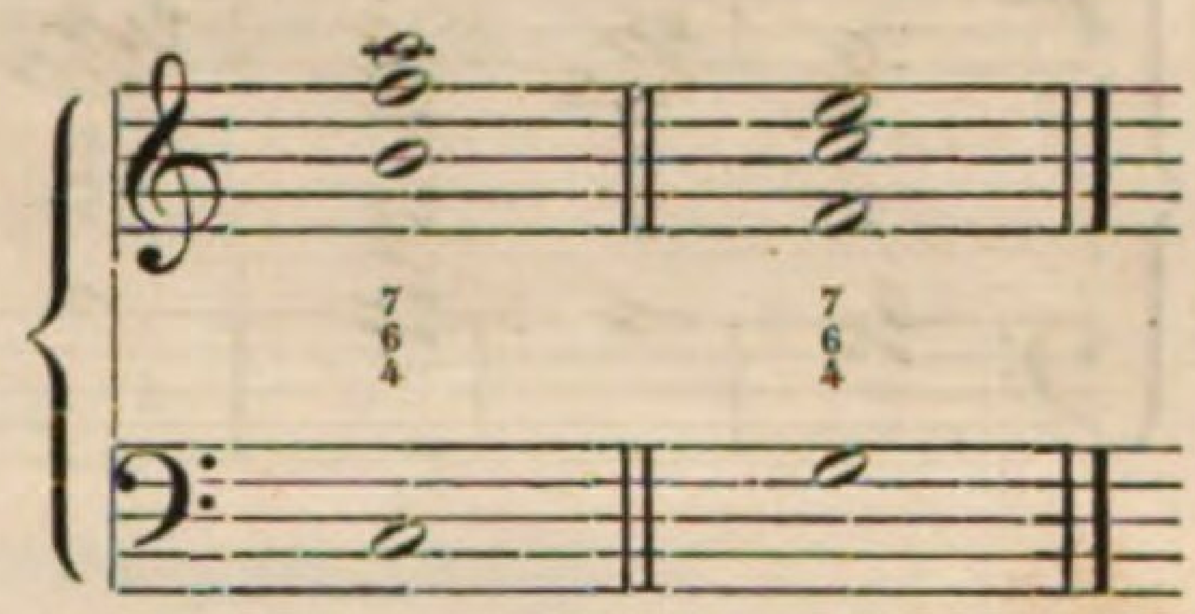
man lässt also verschiedene Intervalle weg. Folgende Accorde, welche auf der Terzdecimen-Harmonie beruhen, sind in der Ausübung gebräuchlich:



Dieser sogenannte Sextseptimenaccord kommt gewöhnlich nur auf der Dominante vor; z. B.



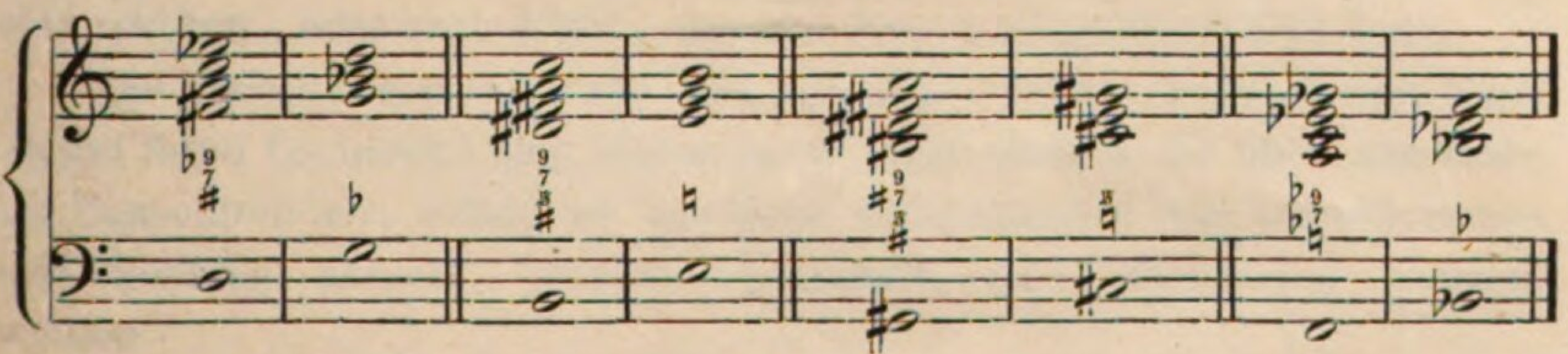
Ferner: der Quartsextseptimenaccord:



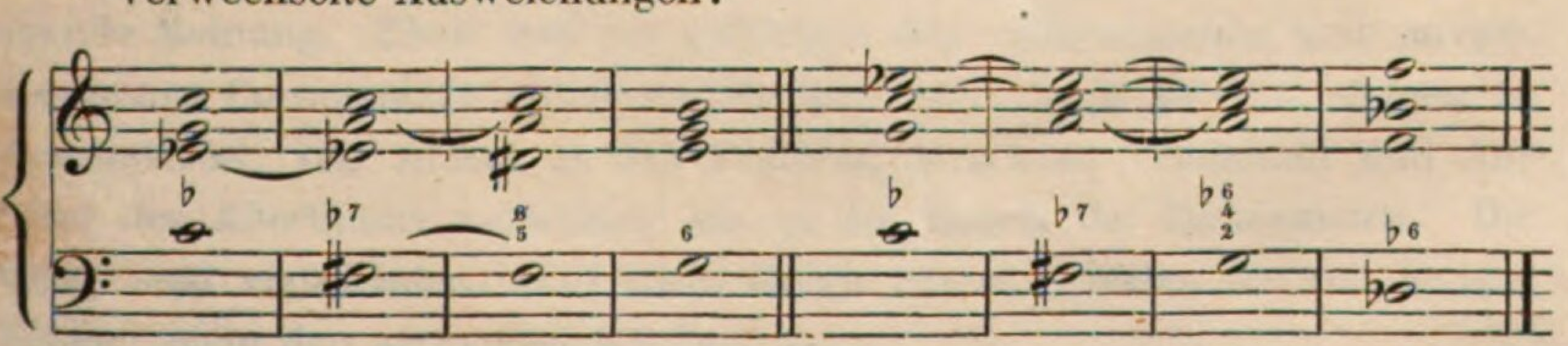
Der Quartsextnonenaccord hingegen wird gemeiniglich auf der sechsten Stufe, oder, in der weichen Tonart auf der Tonica selbst gebraucht; z. B.



Zu enharmonischen Ausweichungen ist besonders der Septnonenaccord sehr gut verwendbar; z. B.

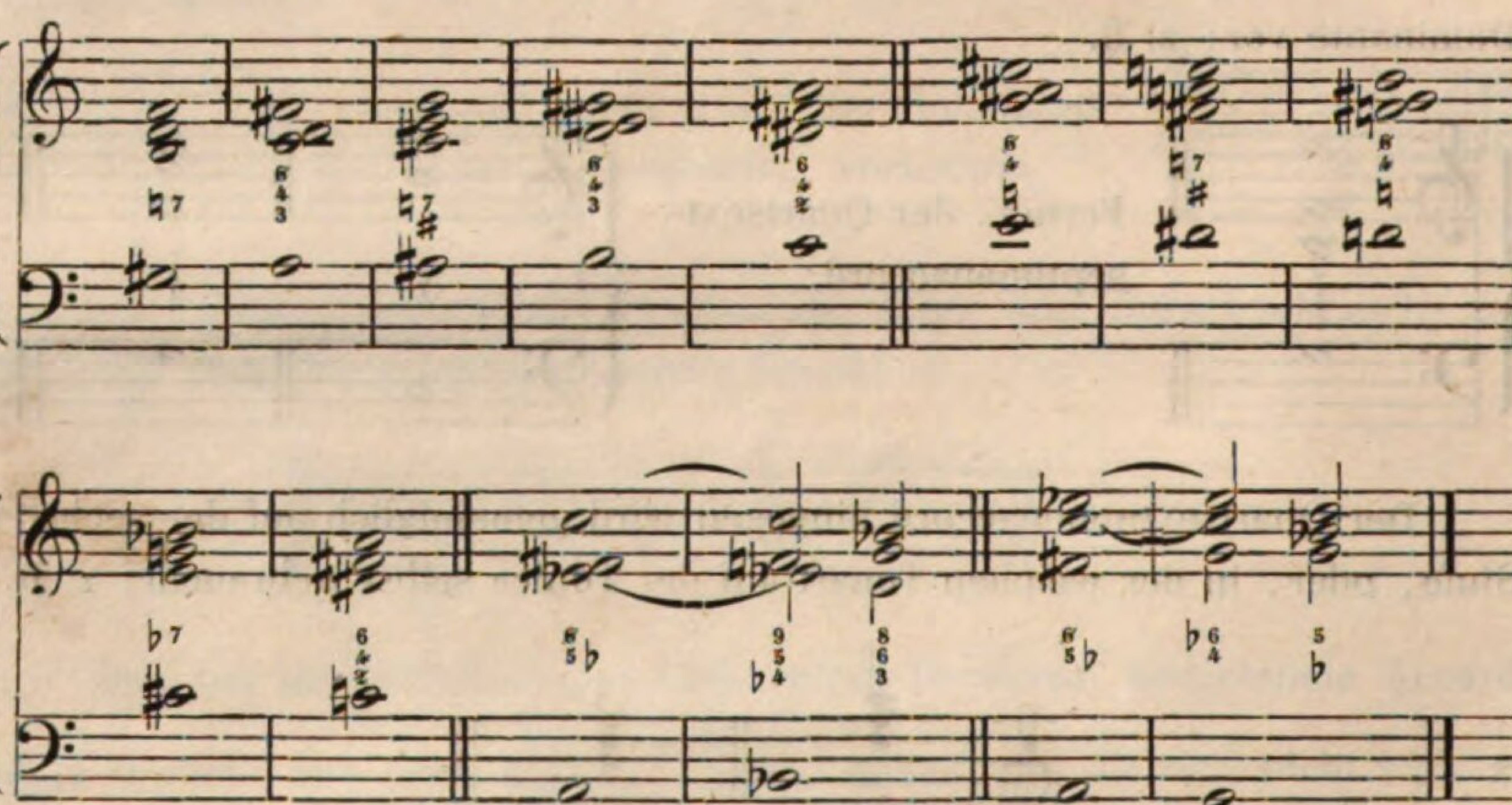


Verwechselte Ausweichungen:





Die verbindenden Zwischenaccorde können auch wegbleiben, und es ist gleichfalls erlaubt, in chromatischer Stufenfolge, mit Vermeidung regelwidriger Quintengänge nach andern Harmonien fortzuschreiten; z. B.



Zweiter Abschnitt.

Theorie der Composition.

Erstes Capitel.

Von den Elementen der Tonsetzkunst.

Wie bekannt gibt es in der Musik zweierlei Arten von Tönen, nämlich: consonirende, wohlklingende; und dissonirende, oder übellautende. Von der ersten Gattung, den Consonanzen, besitzen wir deren fünf. Den Einklang *(unisonus)* die Terz, Quint, Sext und Octave. — Von diesen sind wieder einige vollkommen, die andern unvollkommen. Zu den vollkommenen gehören: der Einklang, die Quinte und Octave; zu den unvollkommenen: die Terz, (so wie die um acht Töne höher liegende Decime) und die Sexte; alle mit ihren Compositis, oder zusammengesetzten. — Sie werden aus dem Grunde vollkommen genannt, weil sie weder ♯ noch ♭ enthalten; die Terz und Sexte hingegen heissen unvollkommen, indem man sie nach Erforderniss erhöhen, oder erniedrigen, das ist: klein und gross machen kann.

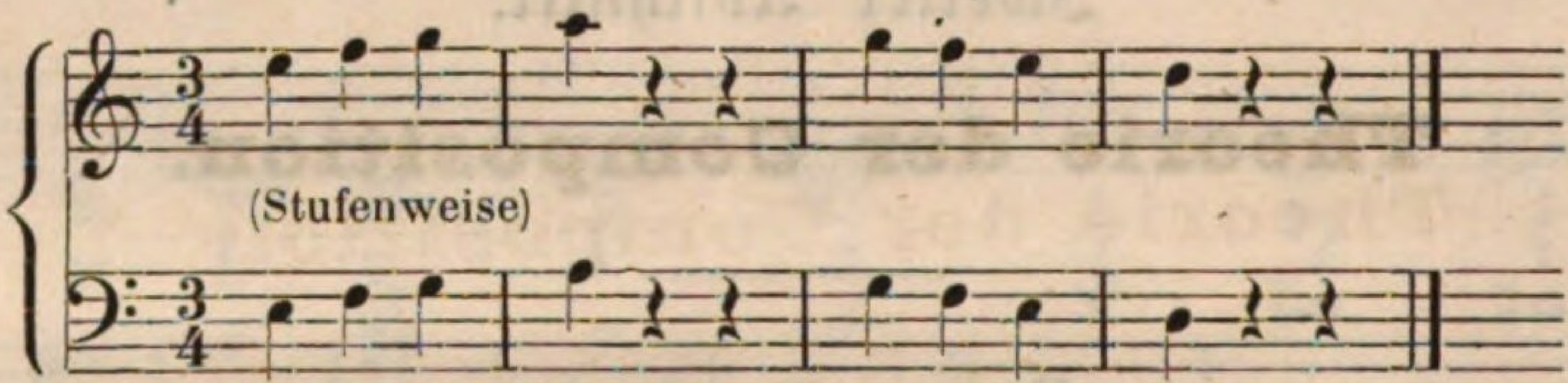
Die noch übrigen Intervalle: die Secunde, Quarte, Septime und None sammt ihren Compositis sind Dissonanzen, und eben so die oben angeführten Consonirenden, sobald sie aus ihrer vollkommenen oder unvollkommenen Stellung gerückt, nämlich vermindert, oder übermässig gemacht werden.

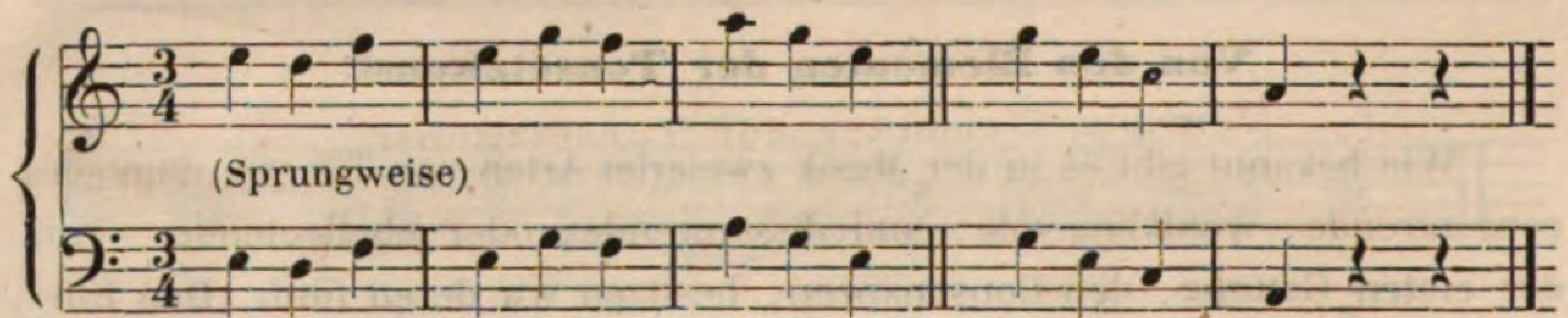
Ueber die reine Quarte herrscht unter den Tongelehrten eine abweichende Meinung. Eben weil sie zwischen den vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen gleichsam die Mitte hält, wird sie von einigen zu den ersteren, von andern zu den letzteren gerechnet. Pedanten und Anbeter des Alterthums verweisen sie in die Rubrik der Dissonanzen. Die Gusti sind verschieden. Für mein Gehör hat sie, verbunden mit andern Tönen, nicht den geringsten Misslaut. —

Aus diesen musikalischen Elementen nun besteht die ganze Composition; theils durch ihre Versetzung und Veränderung, theils durch derselben Bewegung, wenn man nämlich von einem Intervalle zum anderen fortschreitet. —

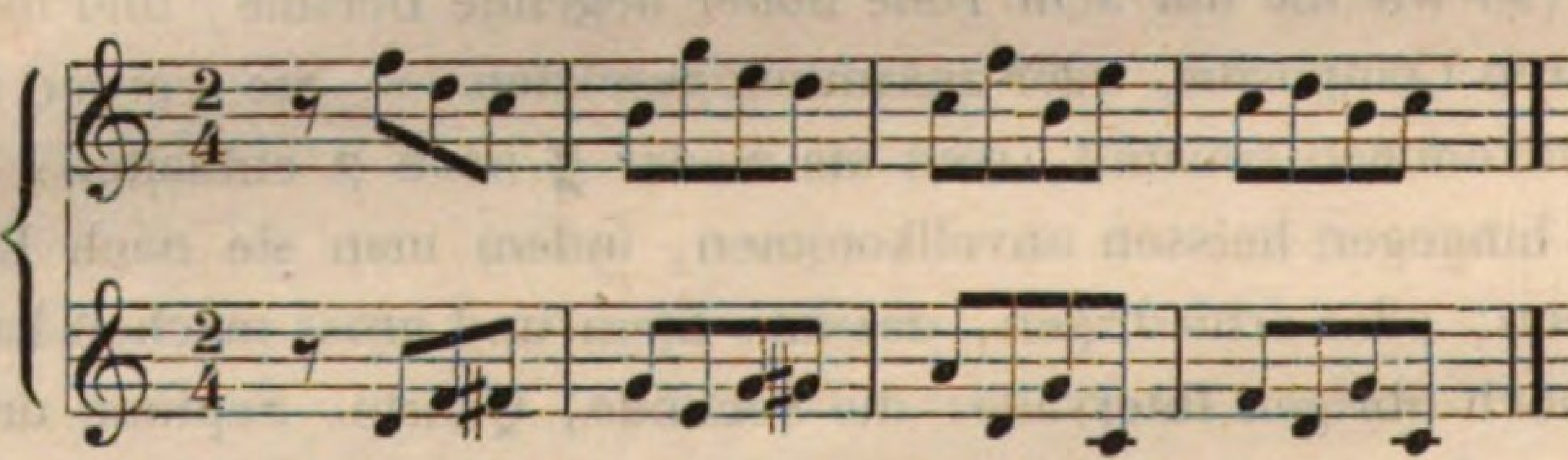
Diese Bewegung *(motus)* aber ist dreifach: *motus rectus*, *motus contrarius*, und *motus obliquus*. —

Der *motus rectus*, oder die gerade Bewegung, ist, wenn zwei, drei, vier oder mehrere Stimmen zugleich, entweder hinauf oder herab, stufen- oder sprungweise gehen; z. B.

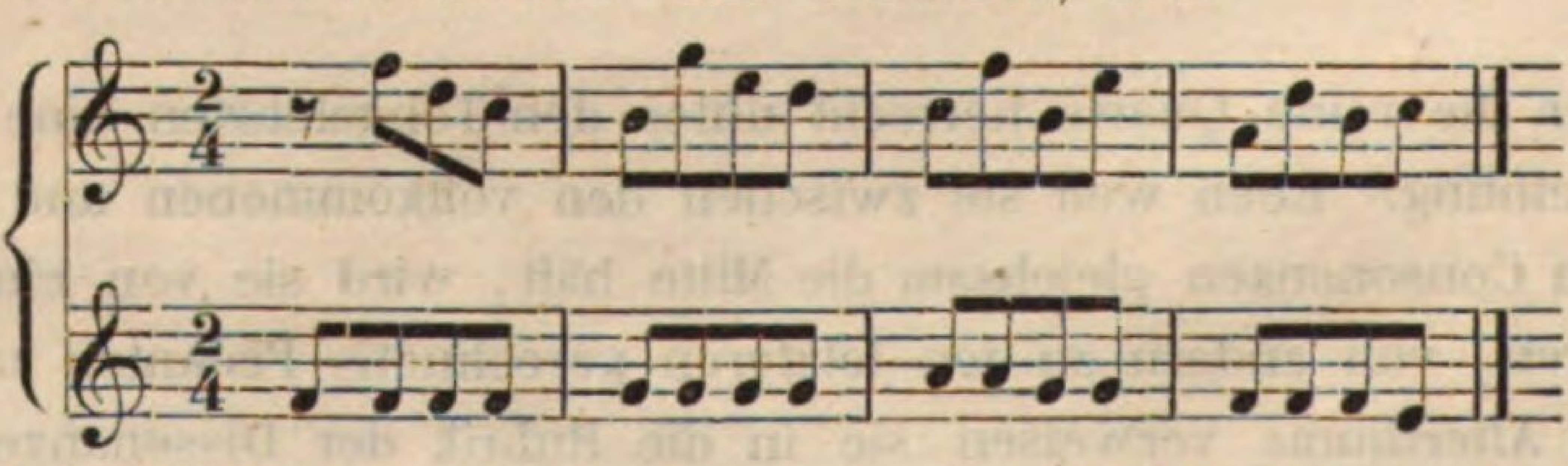




Den *motum contrarium*, oder die widrige Bewegung nennt man, wenn die eine Stimme hinauf, die andere aber herab, nämlich entgegen, gehet, entweder stufenweise oder mittelst eines Sprunges; z. B.

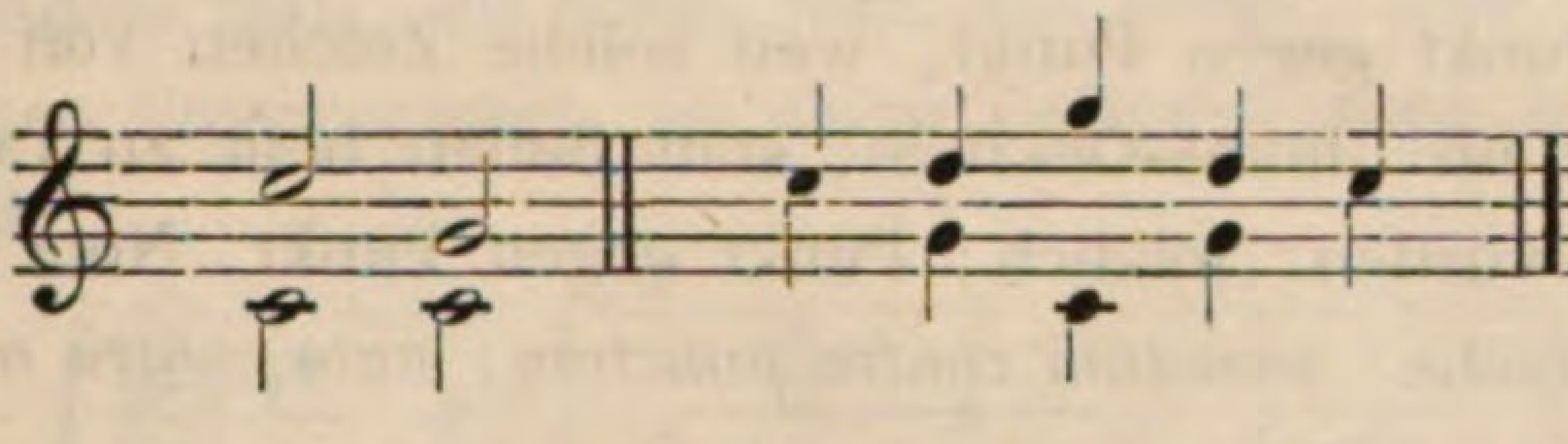


Der *motus obliquus*, die Seitenbewegung, heisst, wenn die eine Stimme durch einen Sprung oder stufenmässig steigt oder fällt, während die andere unbeweglich in eben demselben Tone verbleibet; z. B.

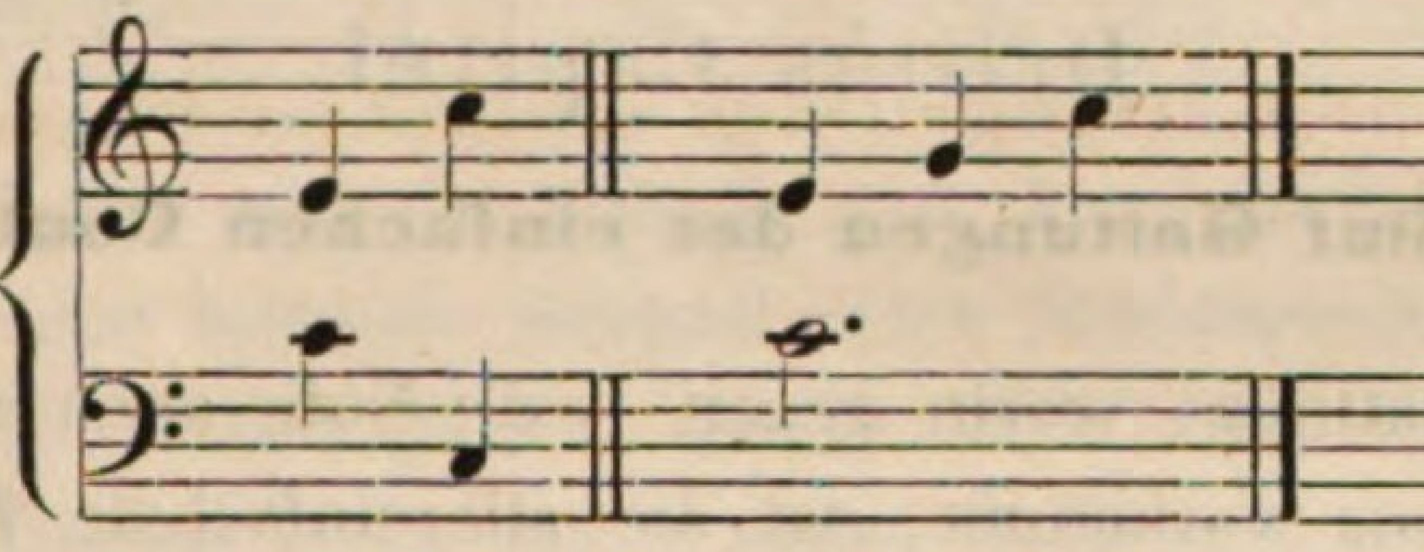


Hinsichtlich dieser dreierlei Fortschreitungen bestehen vier Hauptregeln; und zwar:

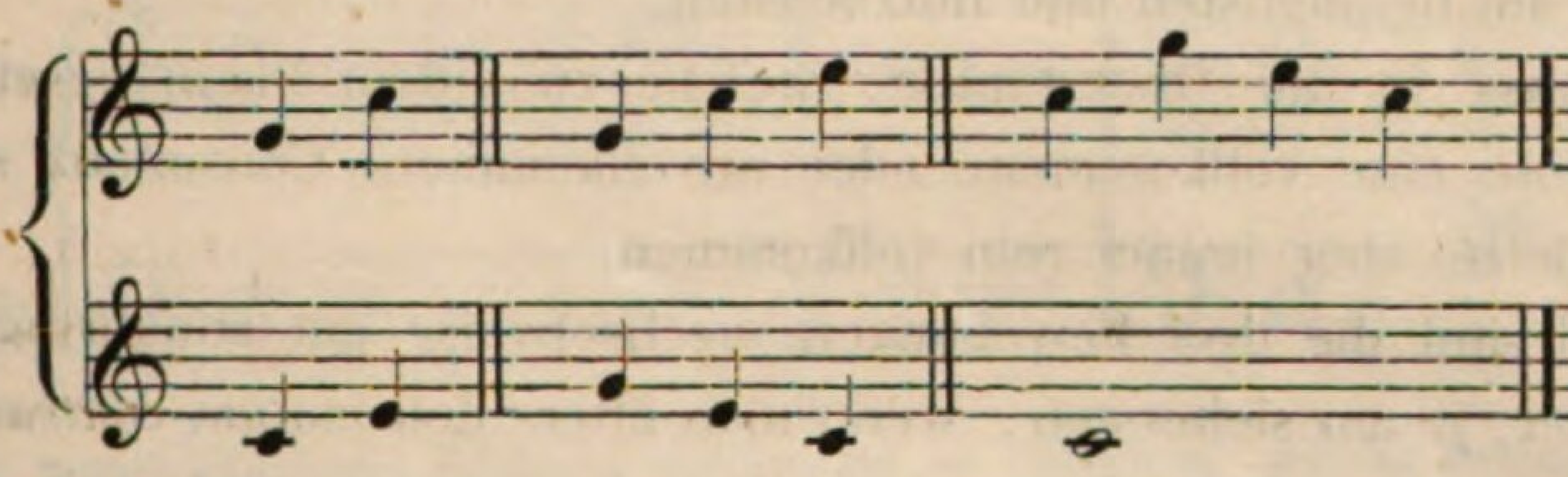
Erstens: von einer vollkommenen Consonanz in eine gleichfalls vollkommene gehet man entweder durch den *motum obliquum* oder *contrarium*; z. B.



Zweitens: von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen wendet man eben so den *motum contrarium* oder *obliquum* an; z. B.



Drittens: von einer vollkommenen Consonanz in eine unvollkommenen bedient man sich aller drei Bewegungen; z. B.



Viertens: von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen sind nicht minder alle drei *Moti* anwendbar; z. B.



Aus diesen vier Universal-Regeln wird man beobachten, dass bei allen drei Fortschreitungen der *motus contrarius* und *obliquus* zu gebrauchen sei, dagegen die gerade Bewegung nur alsdann vermieden werden müsse, wenn nach einer unvollkommenen Consonanz eine vollkommene folgt, oder zwei solche hinter einander folgen. Auf diesen drei Bewegungen beruht das ganze harmonische Fundamental-Gesetz.

Zweites Capitel.

Was heisst das Wort: Contrapunkt?

Es heisst: Punkt gegen Punkt, weil solche Zeichen von unsern Voreltern, sonderlich im Choral-Gesange, statt denen heut zu Tages üblichen Noten gebraucht wurden; folglich: Punkt gegen Punkt, Note gegen Note; in lateinischer Sprache: *punctum contra punctum; nota contra notam.*

Drittes Capitel.

Von den fünf Gattungen des einfachen Contrapunkts.

Die erste Gattung, worin gegen jede Note auch nur wieder Eine von gleicher Gattung vorkommt, ist die allereinfachste Zusammensetzung, die Composition mag nun aus ganzen oder halben, Viertel- oder Achtelnoten bestehen. — Für den Anfänger jedoch ist hier der Allabreve-Takt mit ganzen Noten am bequemsten und nützlichsten.

Es muss in der Oberstimme, welche zu einem Basse gesetzt wird, iedwede Note eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz sein, die erste und letzte aber immer rein vollkommen.

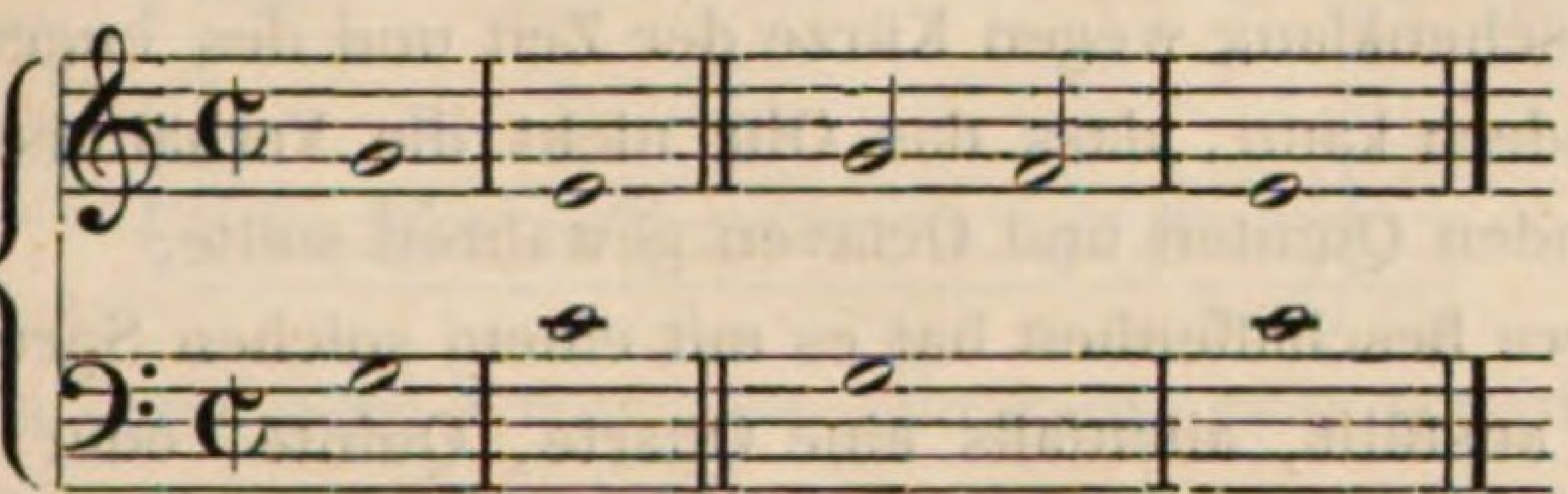
Dabei sind die drei Bewegungen wechselweise gut anzubringen, und es ist besser, ja am sichersten, wenn man öfters den *motum contrarium* und *obliquum* benutzt; denn diese zwei Fortschreitungen sind weit wenigern Fehlern unterworfen, als der *motus rectus,* welcher in der Anwendung grosser Behutsamkeit bedarf, wie aus den Beispielen zu ersehen sein wird.

Hinsichtlich des Schlusses muss beobachtet werden, dass, wenn der *Cantus firmus,* der feste oder Choral-Gesang unten steht, die vorletzte Note des Contrapunkts die grosse Sexte, nimmt jedoch der Choral die Oberstimme ein, die kleine Unterterz sein müsse, worauf in die Octave, oder in den Einklang cadenzirt wird. Diese beiden Intervalle sind auch zum ersten Takt verwendbar; eben so die Quinte; jedoch niemals in der Unterstimme, weil sonst in einer andern, statt der Haupttonart begonnen würde. In der Mitte hindurch dürfen sie nach einander nicht vorkommen.

In der zweiten Gattung setzt man zwei halbe Schläge, oder zwei halbe Noten auf einen ganzen Schlag, oder auf eine ganze Note. Von diesen beiden Schlägen wird der Niederstreich mit dem griechischen Worte *Thesis,* der Aufstreich aber *Arsis* bezeichnet, welcher technischen Ausdrücke man sich gewöhnlich zu bedienen pflegt. Jene halbe Note nun, so in *Thesi* zu stehen kommt, muss unbedingt jederzeit eine Consonanz, die andere aber,

in *Arsi,* darf sowohl eine Dissonanz, wenn sie stufenweise geht, als consonirend sein, wenn sie in Sprüngen fortschreitet.

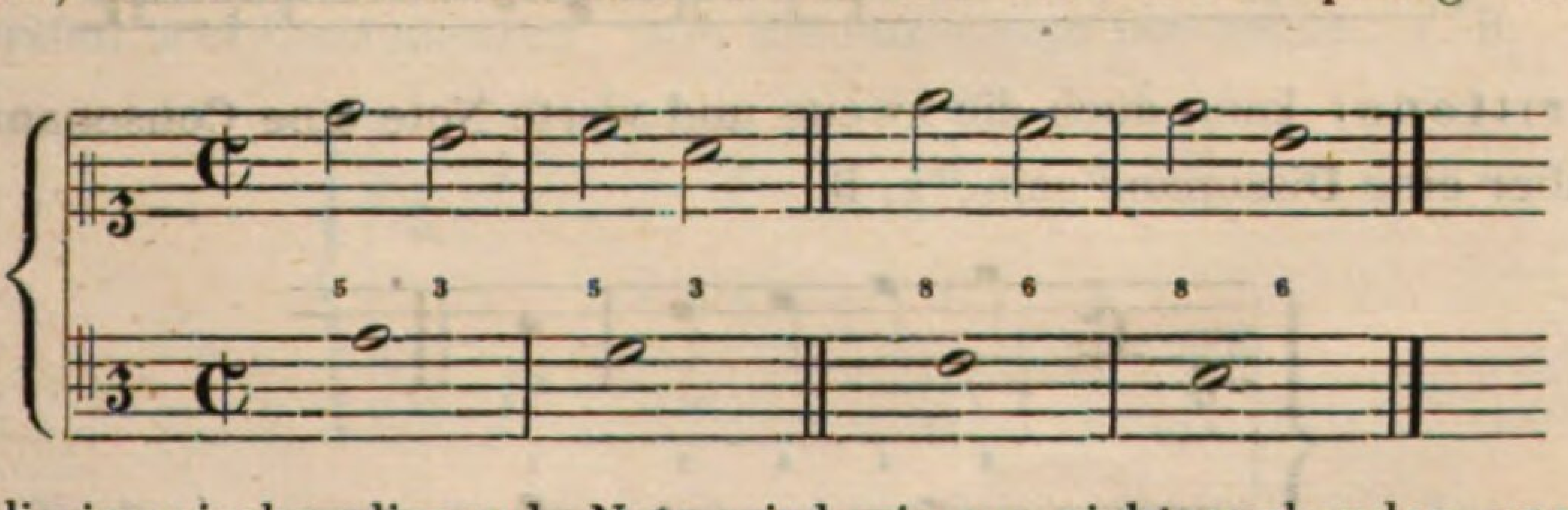
Es findet somit in dieser Gattung des einfachen Contrapunktes keine Dissonanz anders Statt, als wenn man den Raum, oder Intervall, welcher zwischen jenen Noten existirt, so einen Terzen-Sprung auseinander liegen, ausfüllt; z. B.



Diese Ausfüllung, oder die Note *in Arsi,* kann auch zuweilen eine Consonanz sein, wie das folgende Beispiel einer Schlusscadenz zeigt, woselbst die erste Note *in Thesi* eine Quinte, die zweite *in Arsi,* die grosse Sexte sein muss, wenn der *Cantus firmus* unten steht, hingegen, im Falle er die Oberstimme bildet, die erste Note gleichfalls eine Quinte, die zweite jedoch eine kleine Terz erhält; z. B.:



Der regelmässigen Cadenz wegen ist es räthlich, schon früher bei Ausarbeitung eines Choral-Satzes auf diese beiden Schlusstakte Bedacht zu nehmen. — Um diese Gattung zu erleichtern, ist es auch erlaubt, im Contrapunkte anstatt der ersten Note eine halbe Pause zu setzen, und wenn beide Stimmen allzu nahe zusammen kommen, Sexten- und Octaven-Sprünge zu machen, oder diese sich unter und übersteigen zu lassen, so, dass nämlich die obere tiefer, die untere aber höher liegt. — Hauptsächlich sollen hier vermieden werden: zwei *in Thesi* nach einander folgende Quinten oder Octaven, zwischen welchen sich *in Arsi* nur ein Terzen-Sprung vorfindet; z. B.:



denn die inzwischen liegende Note wird wie gar nicht vorhanden angenommen, gerade, als ob es also dastände:



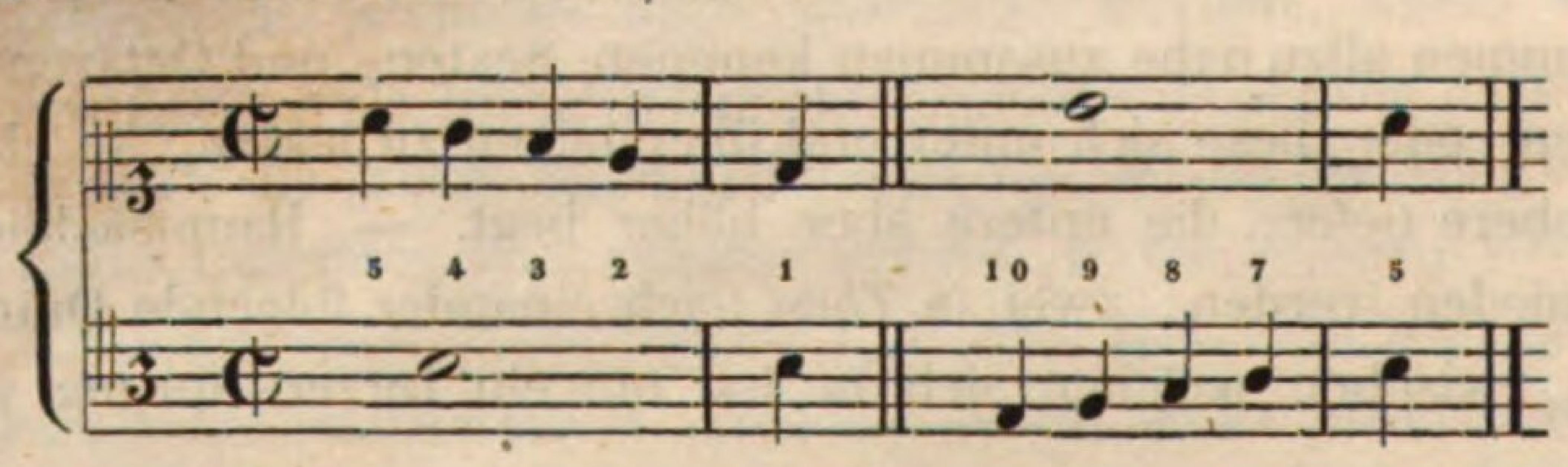
weil deren Zwischenklang wegen Kürze der Zeit und des engen Raumes unmöglich verhindern kann, dass das Ohr nicht die Verhältnisse zweier auf einander folgenden Quinten und Octaven gewahren sollte.

Eine andere Beschaffenheit hat es mit einem solchen Sprung, der einen grössern Raum ausfüllt, allenfalls eine Quarte, Quinte, oder Sexte; indem dadurch das Gehör ungleich weniger beleidigt wird. *(Cum licentia superiorum:* nichts für ungut! will mir auch nicht gefallen. Werde niemals von dieser generösen Licenz profitiren.) Rücksichtlich der Bewegung gilt alles früher Angeführte.

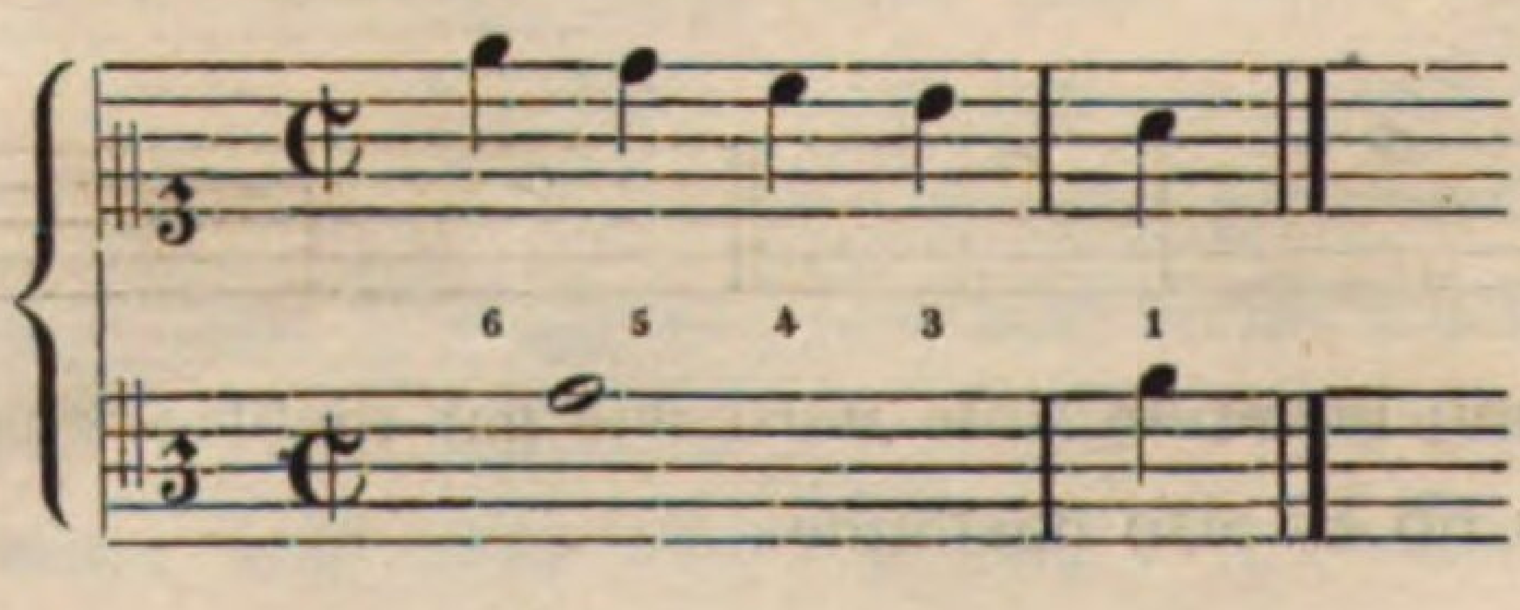
In der dritten Gattung werden vier Viertel über oder unter eine ganze Note gesetzt, und dieses kann auf mehrerlei Weise geschehen. Erstens: wenn alle vier Noten Consonanzen sind; z. B.



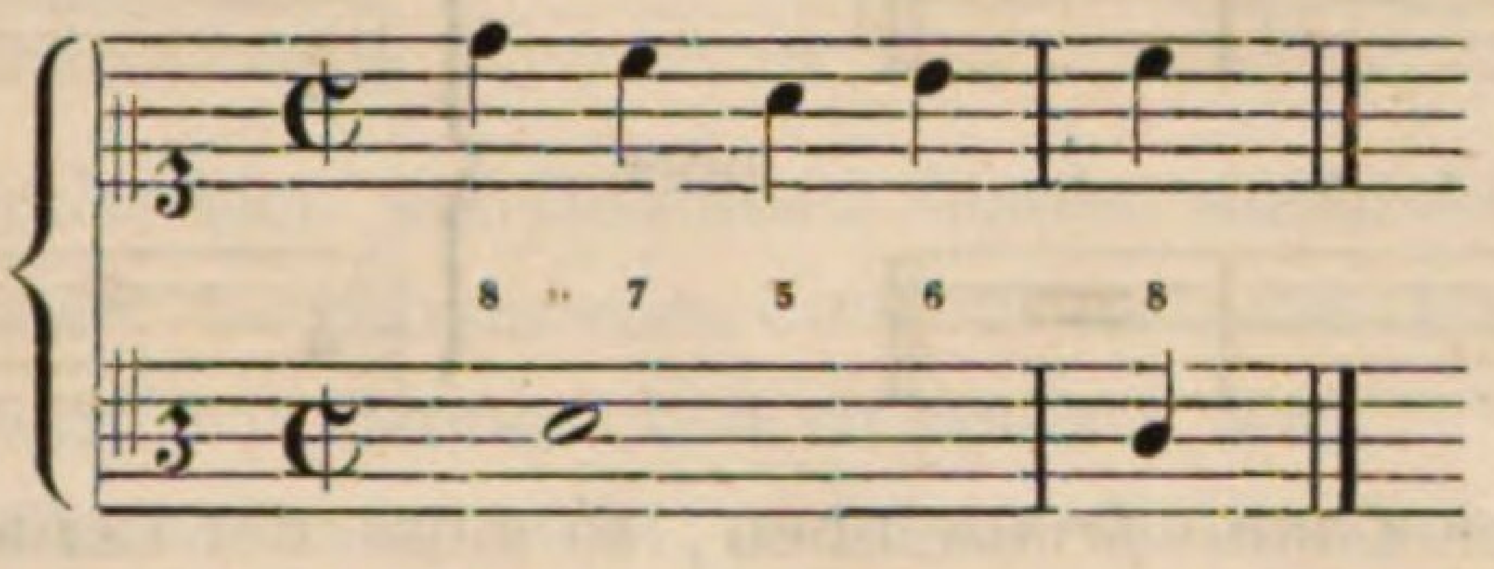
Zweitens: wenn fünf Viertel steigend oder fallend stufenweise hinter einander folgen, so muss die erste Note eine Consonanz, die zweite aber abwechselnd eine Dissonanz sein; z. B.



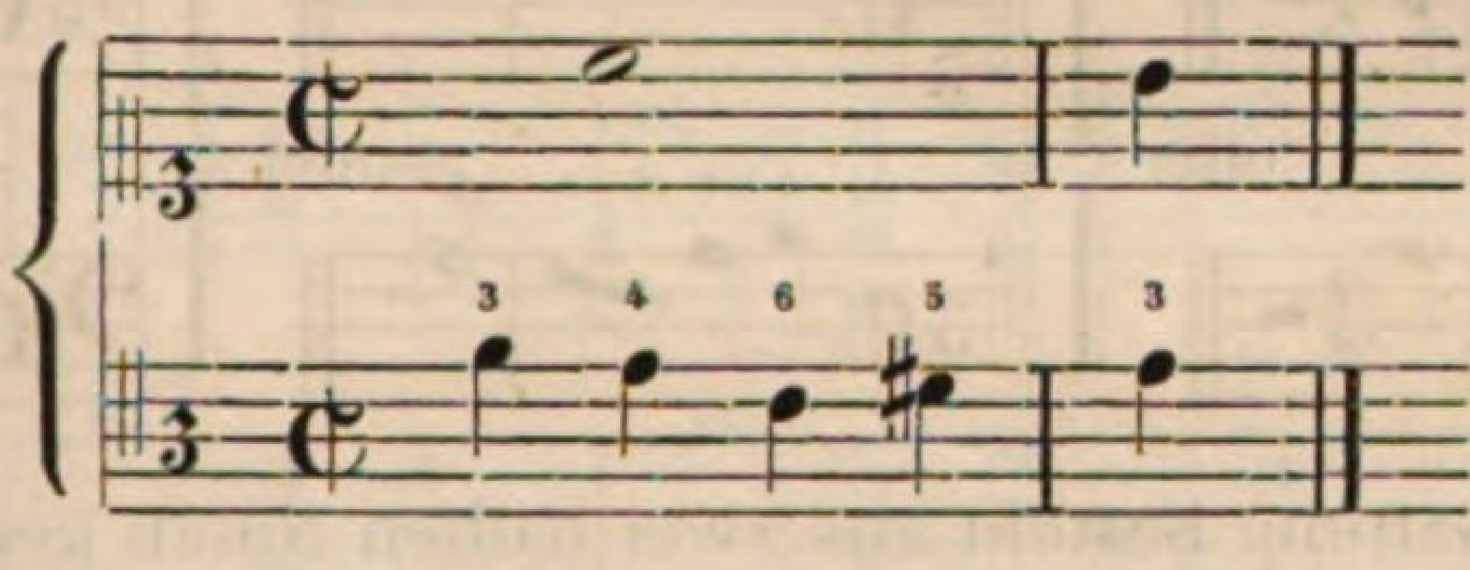
Drittens: kann auch die zweite und vierte Note eine Consonanz, die dritte aber eine Dissonanz sein; z. B.



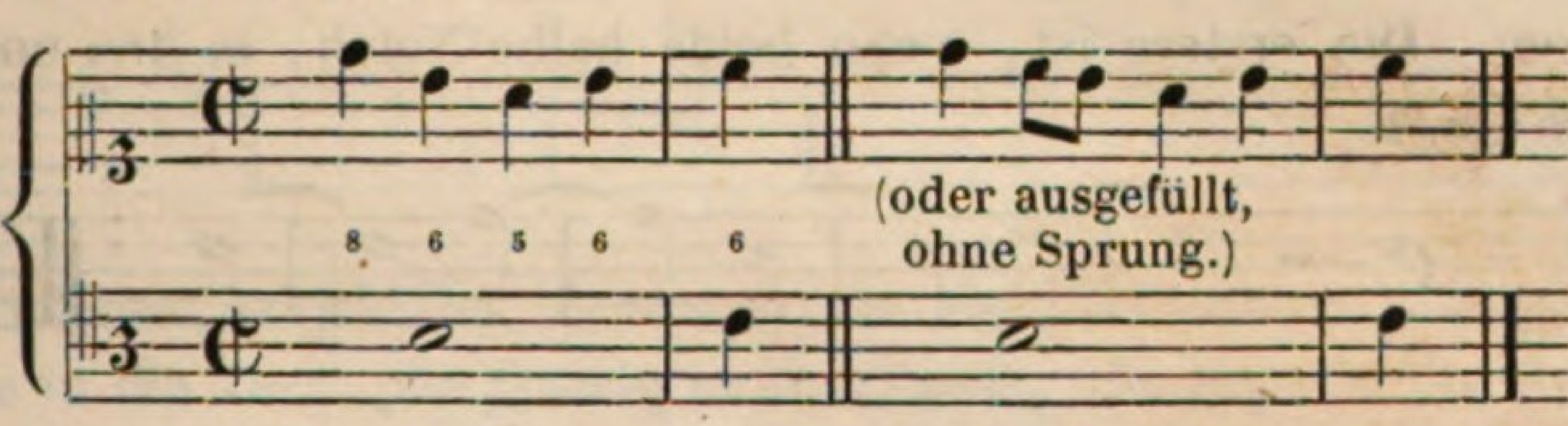
Viertens: wenn der *Cantus firmus* unten liegt, so darf man von der Septime, wiewohl dieselbe eine Dissonanz ist, einen Terzensprung herab in die Quinte machen; die Note vor der Sept aber muss jederzeit die Octave sein; z. B.



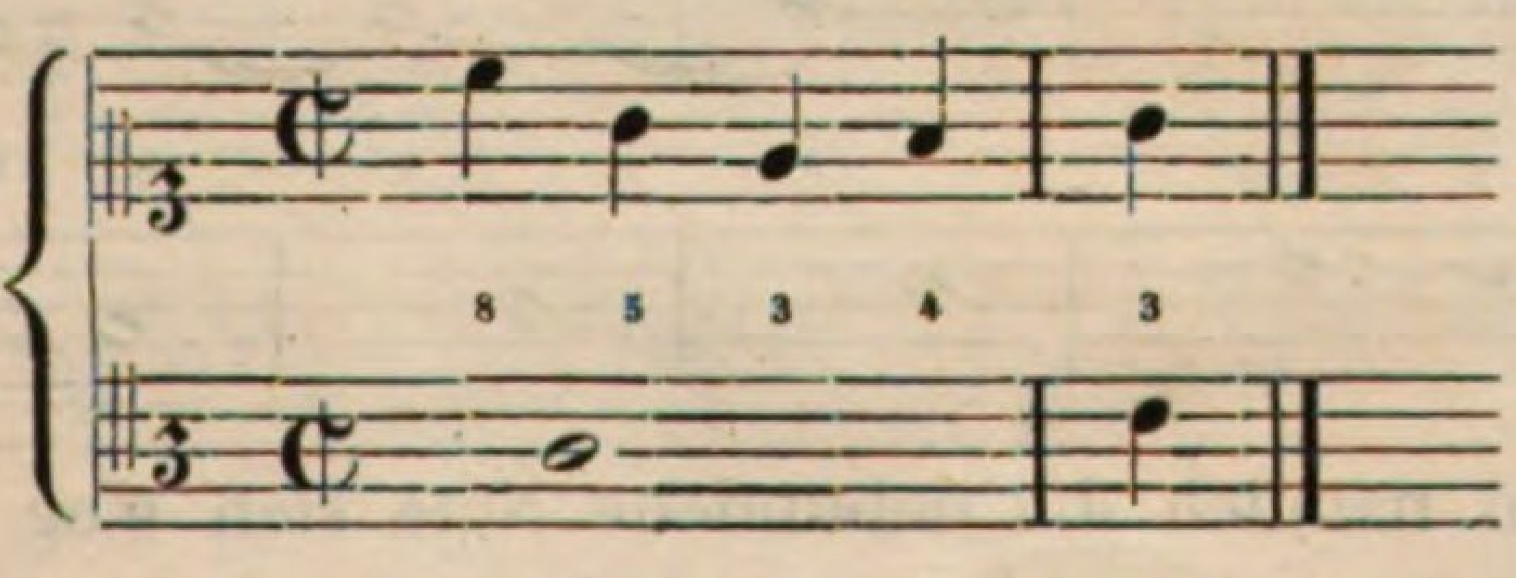
Ist jedoch der *Cantus firmus* oben, so kann man von der Quarte mittelst eines Terzensprunges herab in die Sexte gehen; allein vorerst muss die Terz liegen; z. B.



Diese Septime und Quarte heisst man eine Wechselnote, *nota cambiata.* Der Terzensprung von der zweiten zur dritten Note sollte eigentlich von der ersten zur zweiten sein, da alsdann die zweite anstatt der Sept die Sexte ausmachen würde; z. B.

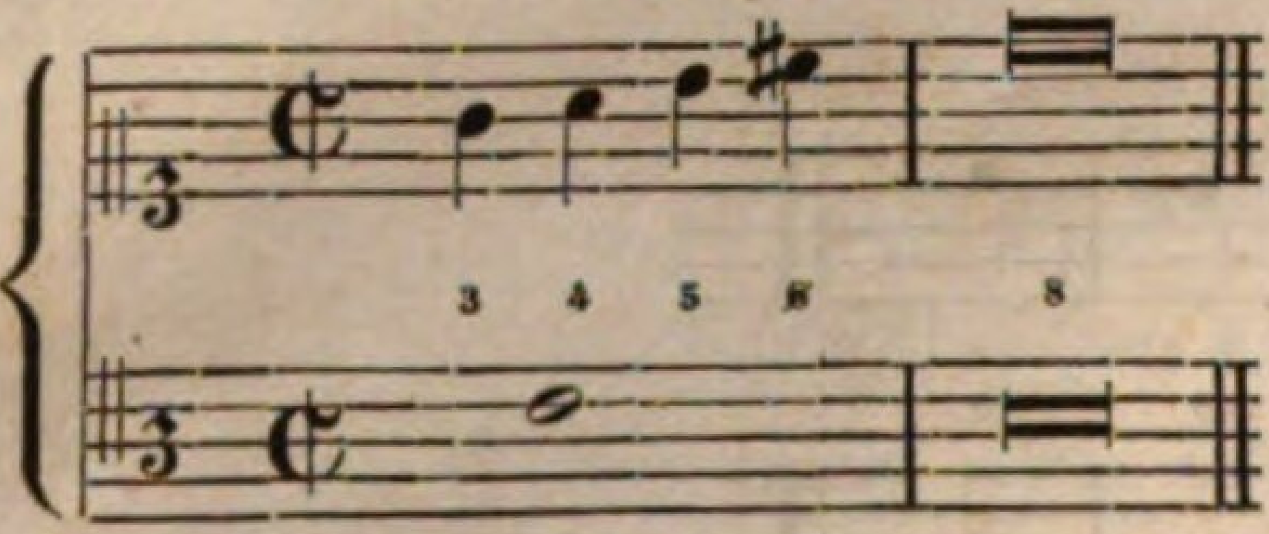


Es können also in dieser Gattung alle vier Noten Consonanzen sein, oder nur die ersten drei, und die vierte eine Dissonanz; ebenfalls auch die erste und dritte consonirend, die zweite und vierte dissonirend; oder: die erste, zweite und vierte eine Consonanz, die dritte eine Dissonanz; nicht minder: die ersten drei Consonanzen, und die letzte eine Dissonanz; z. B.

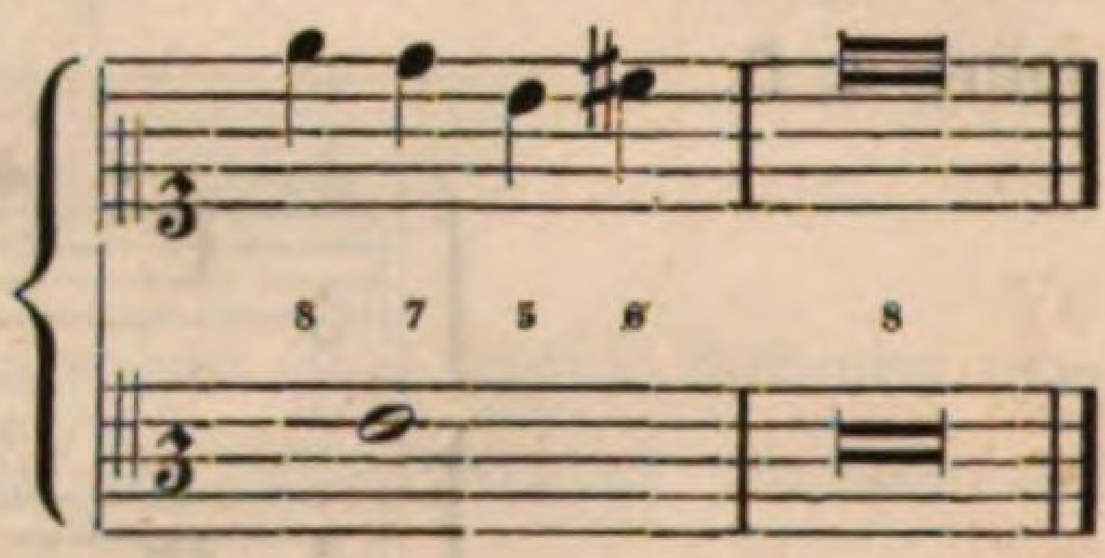


Die Bewegungen *(moti)* werden wie oben beobachtet. — Die erste Note *in Thesi* muss allezeit eine Consonanz sein.

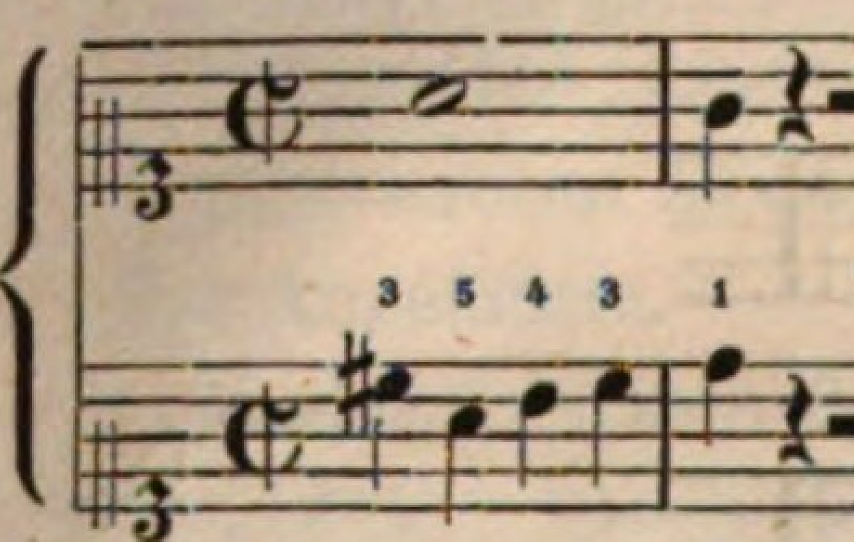
Wenn der Choral *(Canto fermo)* unten steht, ist der vorletzte Takt also einzurichten, dass die Schlussnote desselben, vor der Octave am Ende, eine Sexte bildet; z. B.



oder:



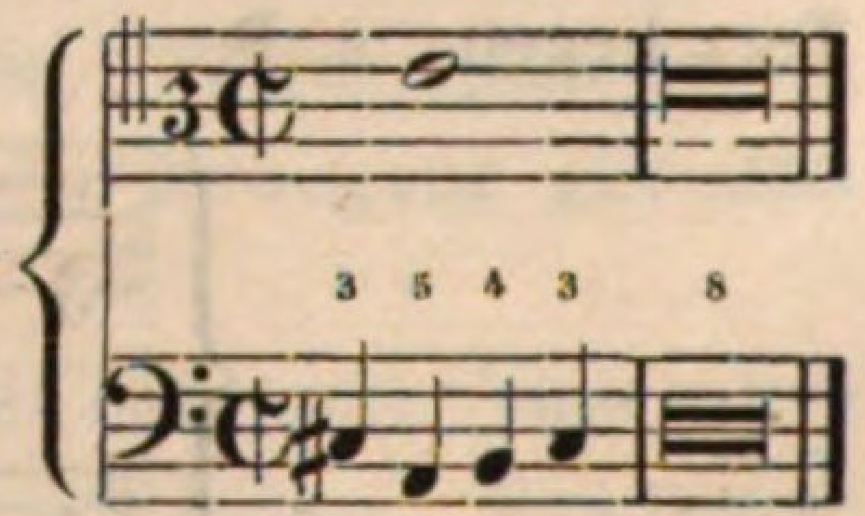
Ist jedoch der *Cantus firmus* oben, so muss der Contrapunkt also geführt werden, dass er in der letzten Note zur Terz einleitet, worauf der Einklang, oder die Octave den gänzlichen Schluss bildet; z. B.



oder



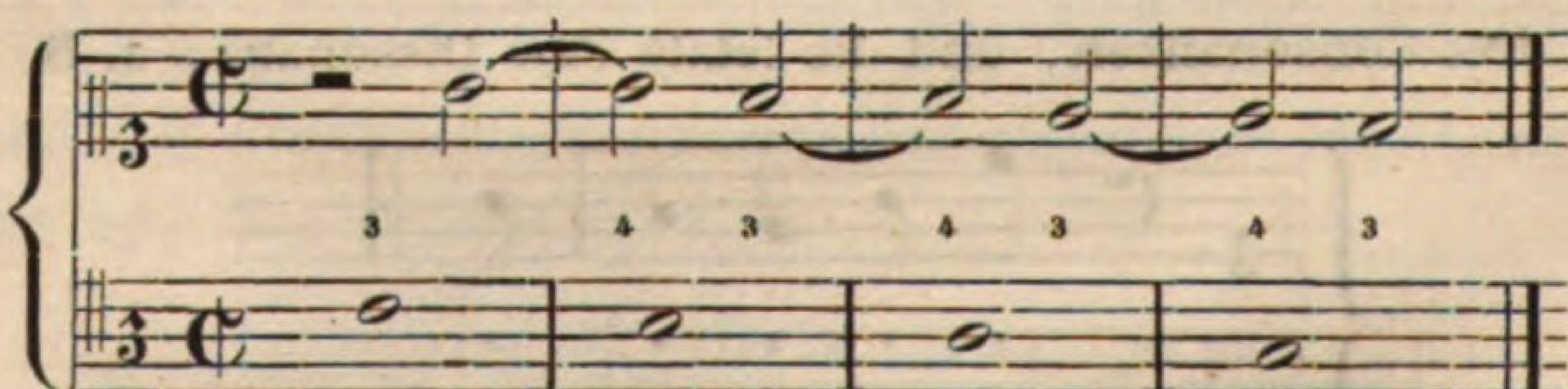
oder



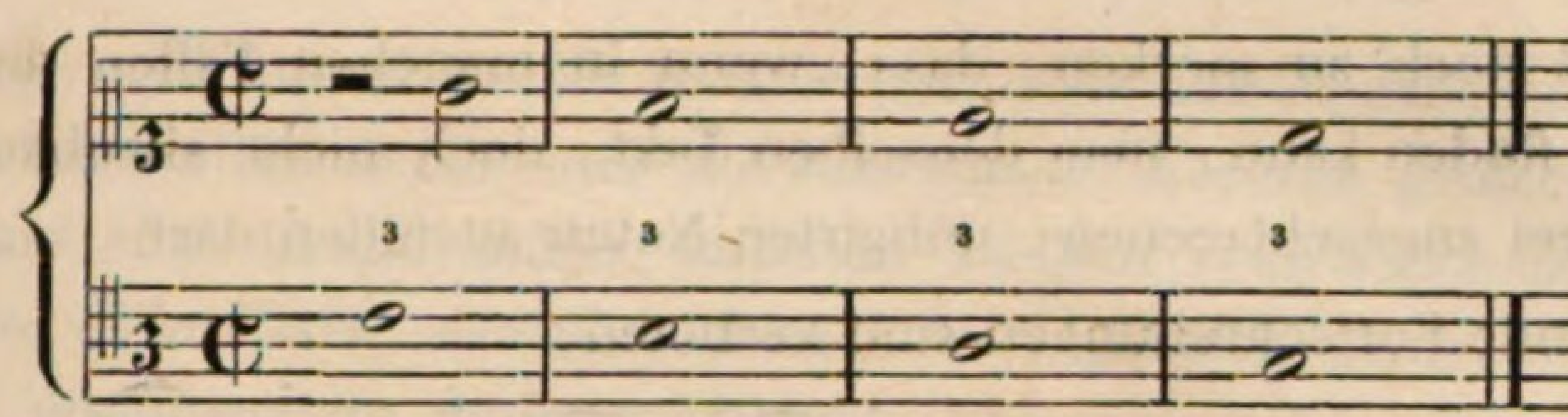
Die vierte Gattung besteht aus zwei halben Noten gegen eine, welche in eben demselben Tone bestehen, und oben über sich einen Verbindungsbogen haben, wovon die erste Note *in Arsi*, die andere *in Thesi* sein muss. Dieser Bogen wird eine Bindung, *Ligatura*, oder *Syncope*, genannt, welche zweierlei sein kann; nämlich: eine Bindung der Consonanzen, oder der Dissonanzen. Die erstere ist, wenn beide halbe Noten, *in Arsi* und *Thesi*, consoniren; z. B.



Bei der zweiten muss die erste Note, *in Arsi*, jederzeit eine Consonanz, die andere, *in Thesi*, aber eine Dissonanz sein; z. B.

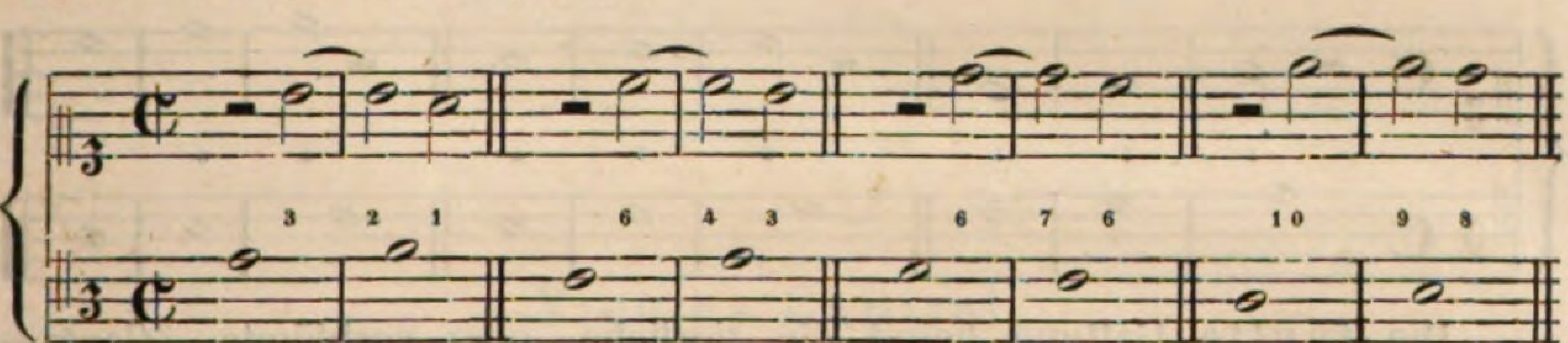


denn, wenn man nämlich die gebundene Note sich weg denkt, oder gar auslässt, so erscheinen alle Intervalle in ihrer Procedur als rein consonirend; z. B.

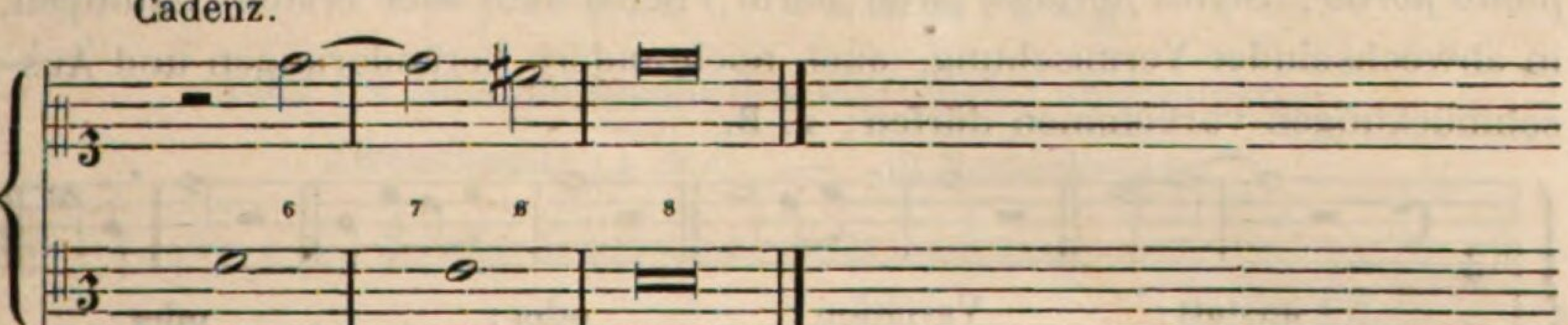


Demnach muss sich die Dissonanz immer stufenweise in die nächste Consonanz auflösen; die gebundenen Consonanzen aber können auch sprungweise fortschreiten, wie bereits oben zu ersehen war.

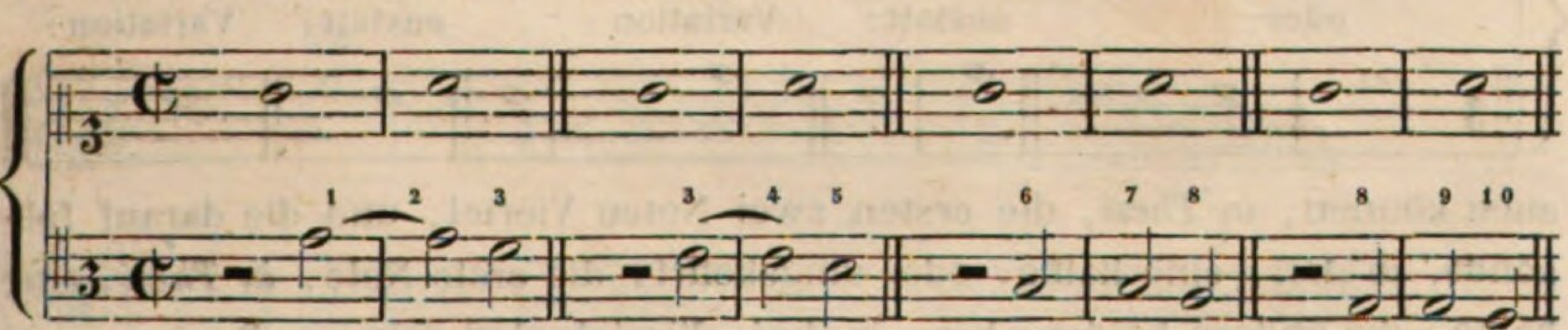
Wenn der Choral unten steht, so muss die Secunde in den Einklang, die Quarte in die Terz, die Septime in die Sexte, die None in die Octave aufgelöset werden, und der vorletzte Takt bekommt die durch eine Sept-Ligatur verzögerte Sexte; z. B.



Cadenz.



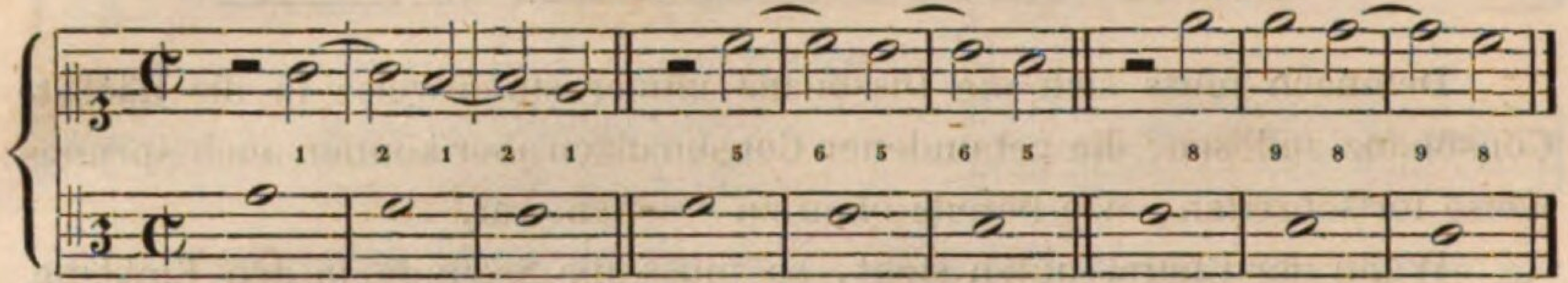
Erscheint jedoch der *Cantus firmus* als Oberstimme, so resolvirt die Secunde in die Terz, die Quarte in die Quinte, die Sept in die Octave, die None in die Decime; und zum Schluss geht im vorletzten Takte die gebundene Secunde nach der Terz hinab; z. B.



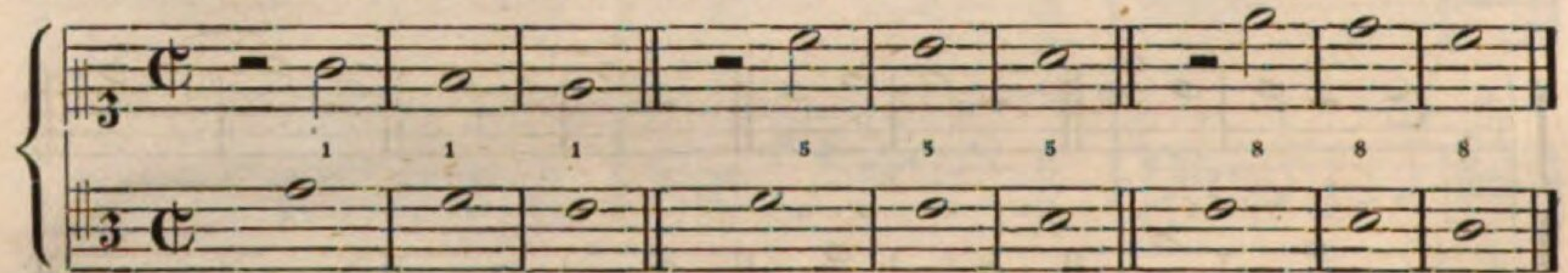


Es ist noch zu merken, dass, wenn in manchen Fällen die Bindung nicht Statt finden kann, man denselben Takt, doch nicht allzuhäufig, auch mit zwei frei angeschlagenen, unligirten Noten ausfüllen darf.

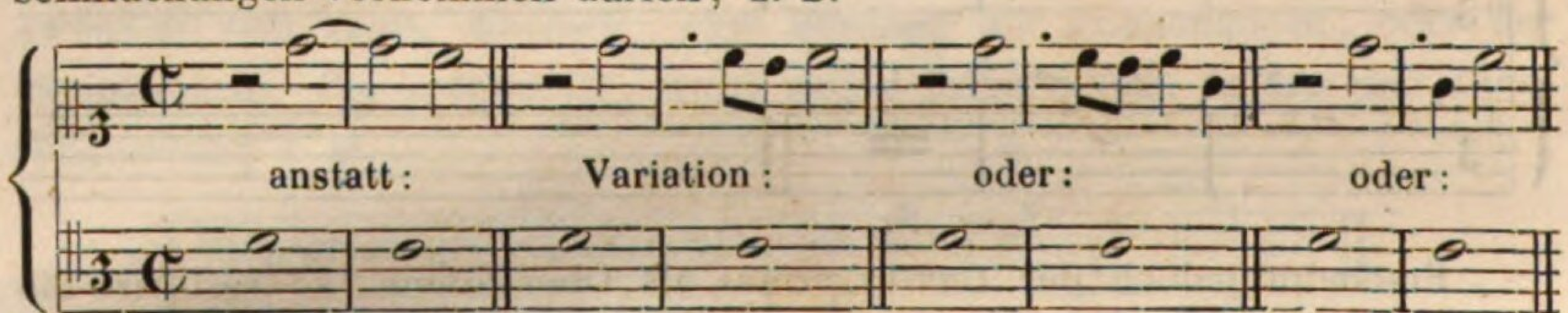
Folgende Fortschreitungen sind verboten:



weil sie gar so Quinten- und Octavenmässig klingen; denn, so wie man sich die gebundenen Noten als nicht vorhanden denkt, werden reine Einklänge, Quinten und Octaven daraus; z. B.

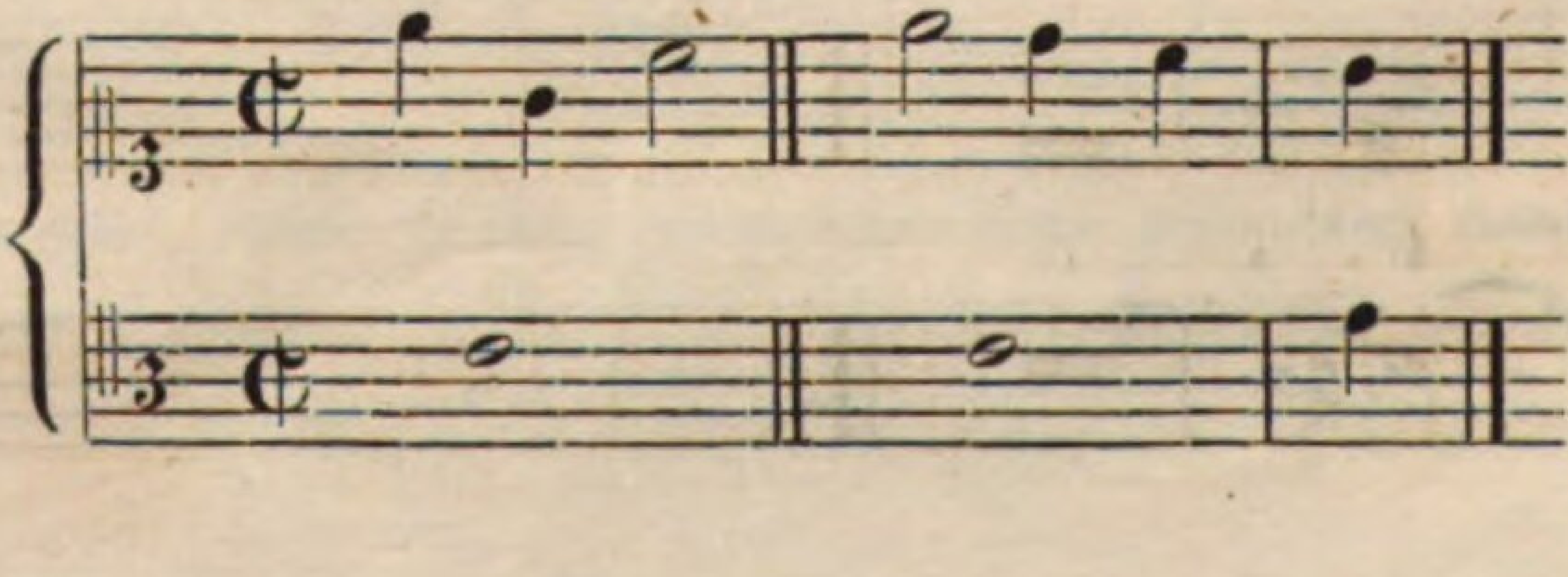


Die **f ü n f t e** Gattung heisst die zierliche, oder verblümte, *(Contrapunto fiorito, Stylus floridus)* weil darin, nebst den vier ersten Gattungen, in abwechselnder Vermischung, auch noch andere Veränderungen und Ausschmückungen vorkommen dürfen; z. B.



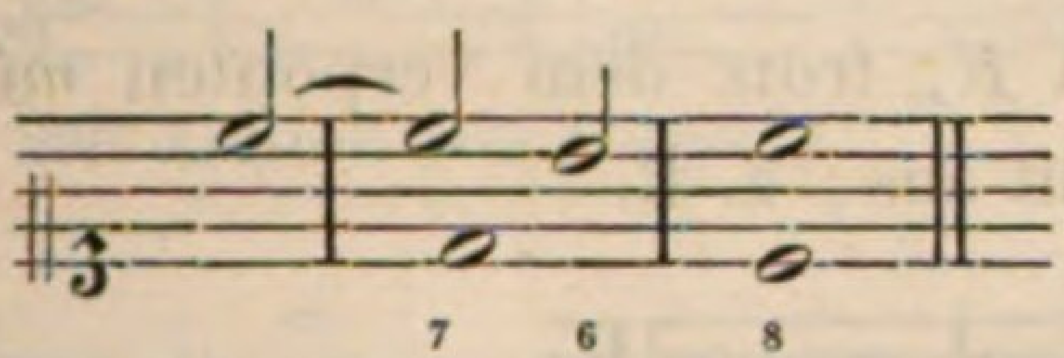


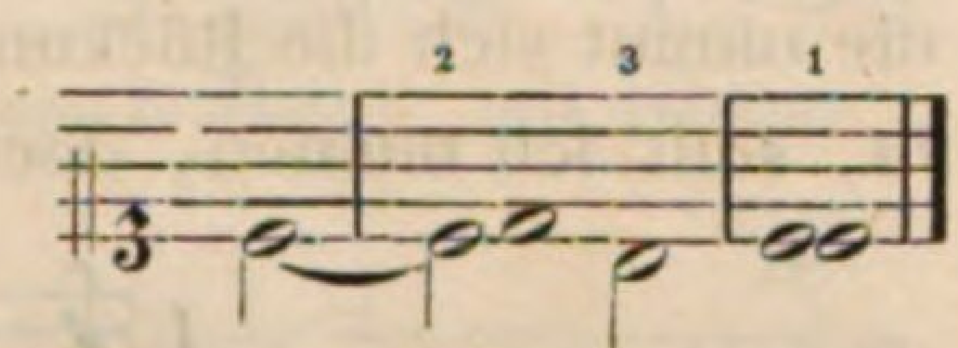
auch können, *in Thesi*, die ersten zwei Noten Viertel, und die darauf folgende, *in Arsi*, eine halbe, oder umgekehrt: die erste Note, *in Thesi*, eine halbe, die andern beiden aber, *in Arsi*, Viertelnoten sein; z. B.



kurz, es ist, mit Ausnahme der im strengen Style unverletzbaren Grundregel: dass nur vollkommene und unvollkommene Accorde gemacht werden dürfen, und alle dissonirenden verboten bleiben, gewissermassen schon eine freiere Schreibart, worin man nach Wohlgefallen manche Varietäten, auch eine gesangvollere Stimmenführung anbringen kann. Von vorzüglich guter Wirkung ist der gebundene, punktirte Styl, und demnach hier ganz besonders zu empfehlen.

Die Cadenz im vorletzten und Schlusstakte ist jene der zweiten Gattung; nämlich:

Oben: 

und unten: 

Viertes Capitel.

Beispiel - Sammlung

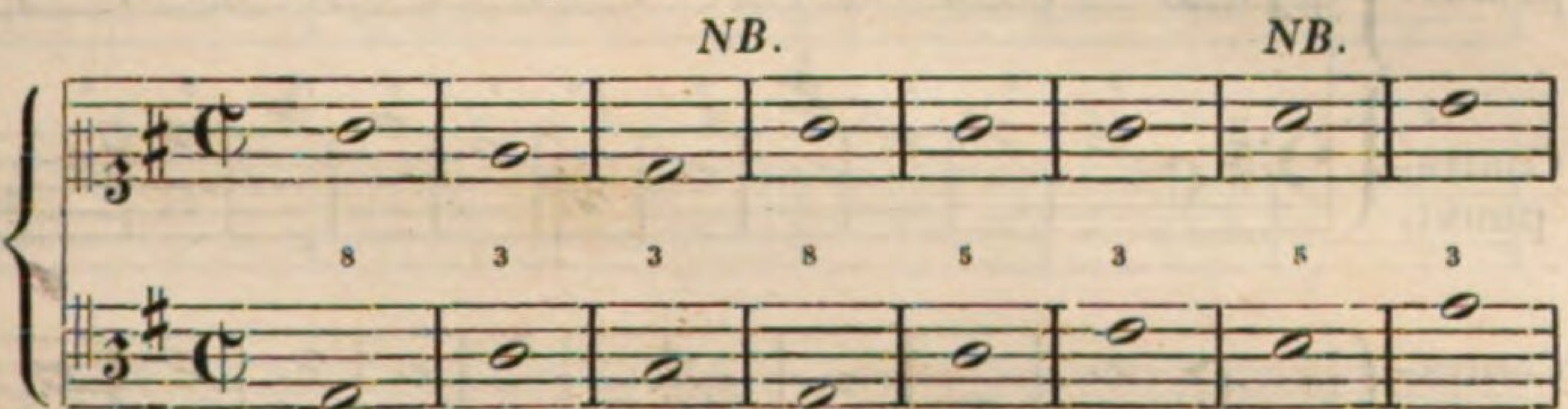
über die fünf Gattungen des einfachen Contrapunktes.

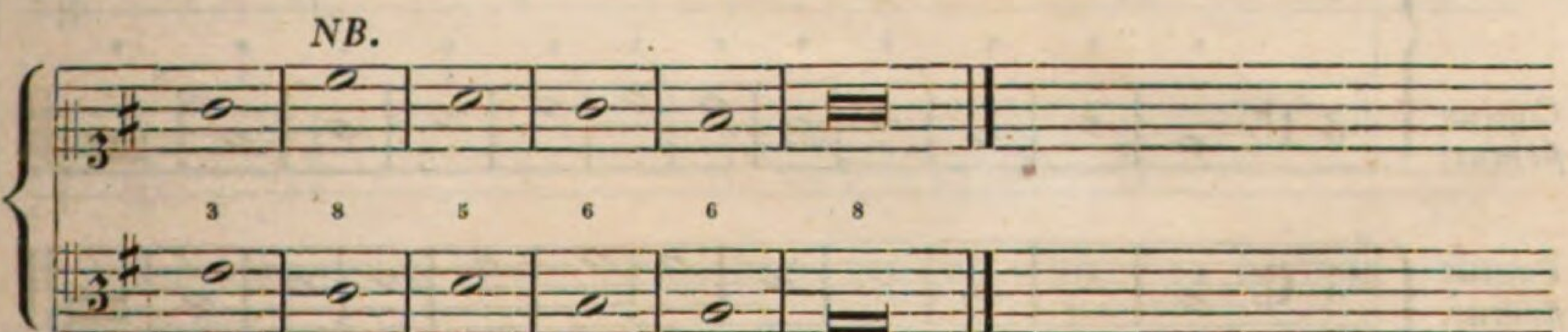
Zweistimmig *(à due)*; — mit Bemerkungen.

Erste Gattung: *nota contra notam.*

Contrapunkt.

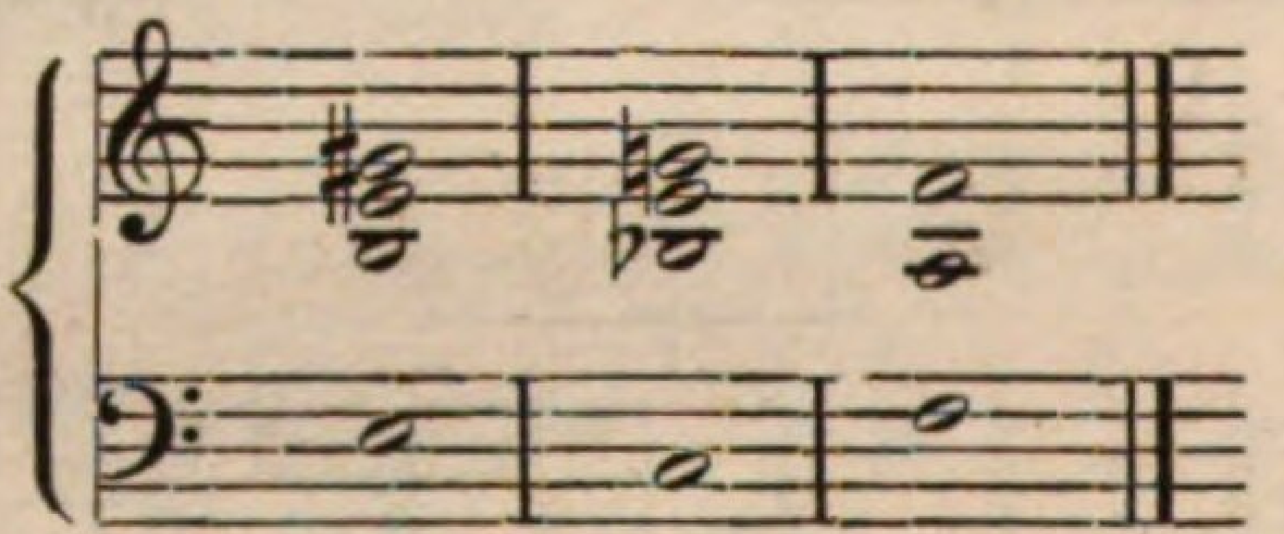
Cantus firmus.





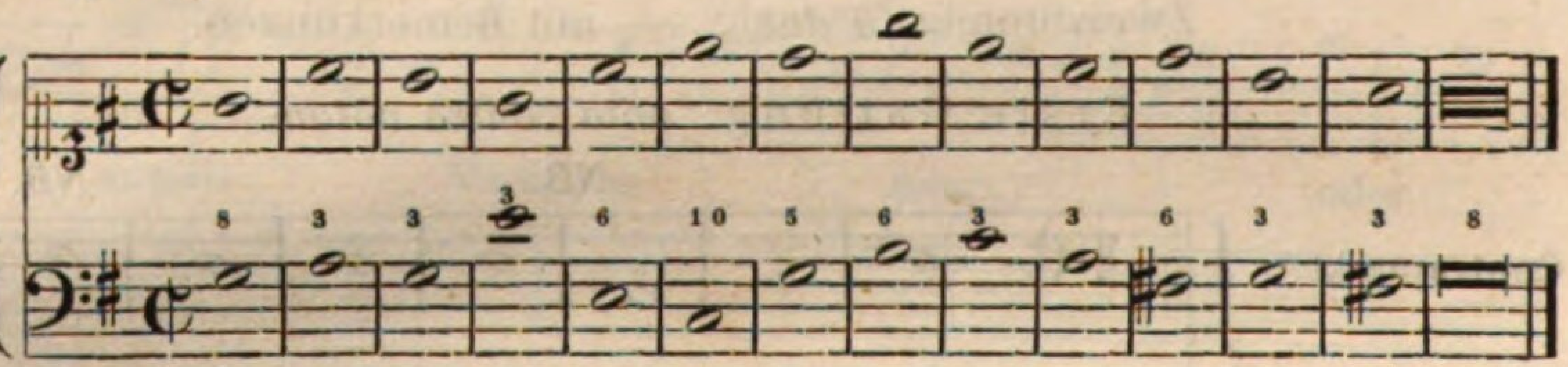
Bei dem ersten *NB.* ist durch die Fortschreitung der Terz in die Octave eine Cadenz in der Haupttonart gemacht worden, welche mittendurch verboten ist, und erst am gänzlichen Schlusse Platz findet. Beim zweiten *NB.* sind heimliche Quinten in gerader Bewegung, und beim dritten abermals ein regelwidriger Schlussfall in die Tonica. — Auch hüte man sich wohl vor

zwei auf einander folgenden grossen Terzen; z. B. $\frac{gis\text{-}a}{e\text{-}f}$, weil solche einen unharmonischen Querstand bilden, welcher *mi contra fa,* oder *fa contra mi* genannt wird, indem das erste Paar zu den Kreuz- oder *mi*-Tonarten, das letzte zu den *fa,* nämlich *B*–Scalen gehört, worauf sich auch das alte lateinische Sprüchlein bezieht: *Mi contra fa, est diabolus in musica.* — Allerdings mag solches, gleich der übermässigen Quarte — dem *Tritonus* — und der grossen Sexte, schwer zu singen, und desswegen gleich dem leeren Einklange in der Mitte unerlaubt sein, so wie im zweistimmigen Satze eine gewisse Härte keineswegs sich abläugnen lässt. Indessen, mit voller Harmonie nimmt sich die Rückung von *E* nach *F,* trotz dem verpönten *mi contra fa,* sollt' ich meinen, doch so übel nicht aus; z. B.

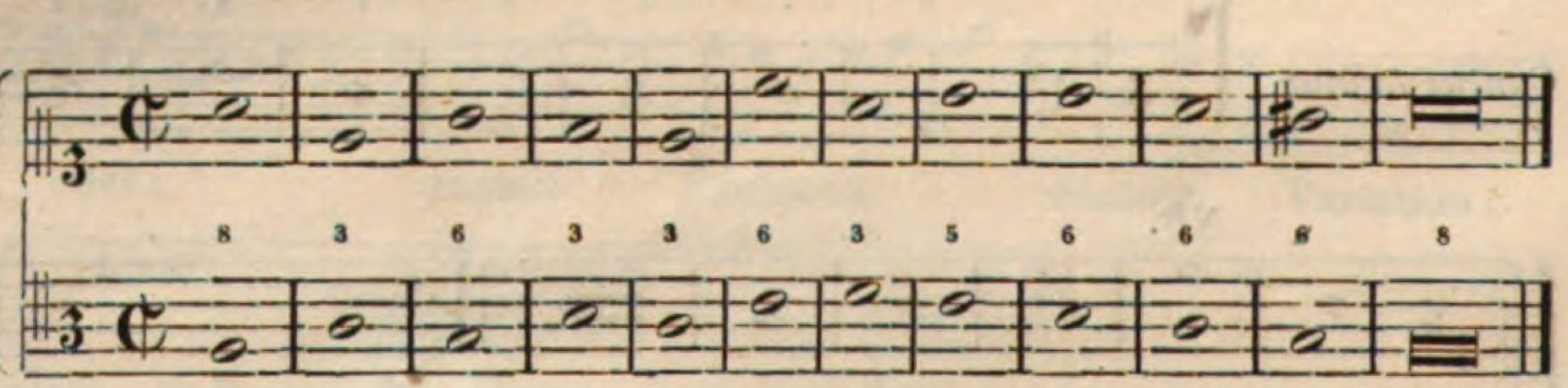


Mehrere Terzen nacheinander sind ebenfalls nicht gut, weil sie gemein und liedermässig klingen; dessgleichen eine Reihe von Sexten, so wie alle verminderten, übermässigen Septimen- und jene über die Octave hinausreichende Sprünge.

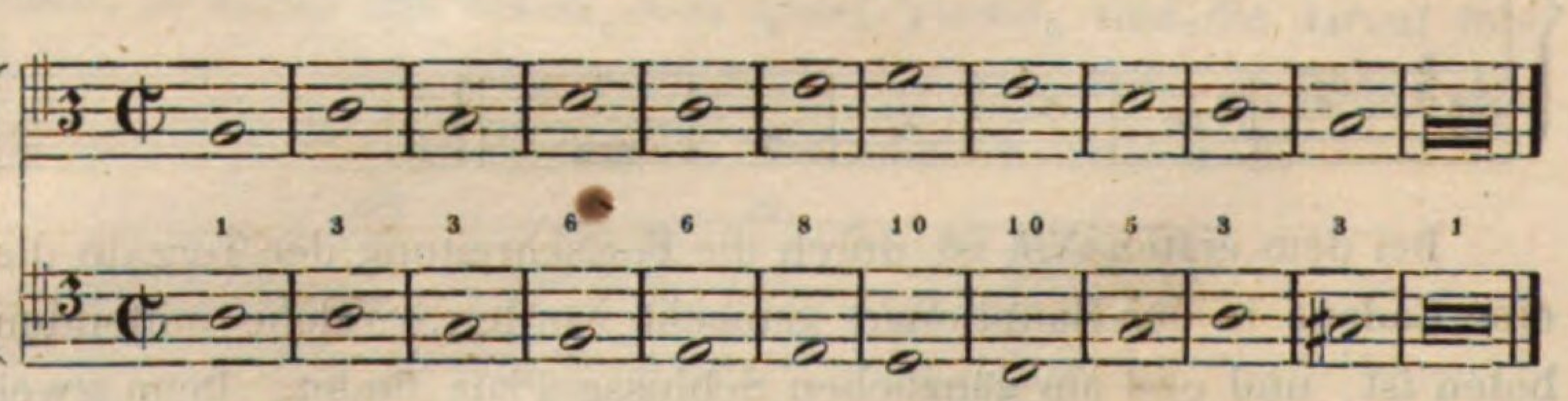
Cantus firmus.
Contrapunkt.



Contrapunkt.
Cantus firmus.

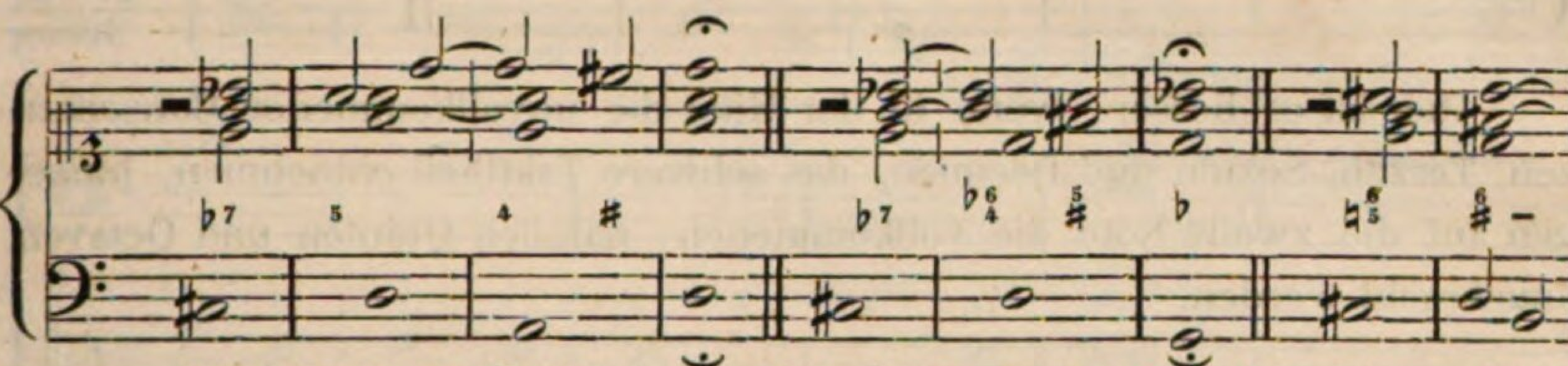


Cantus firmus.
Contrapunkt.

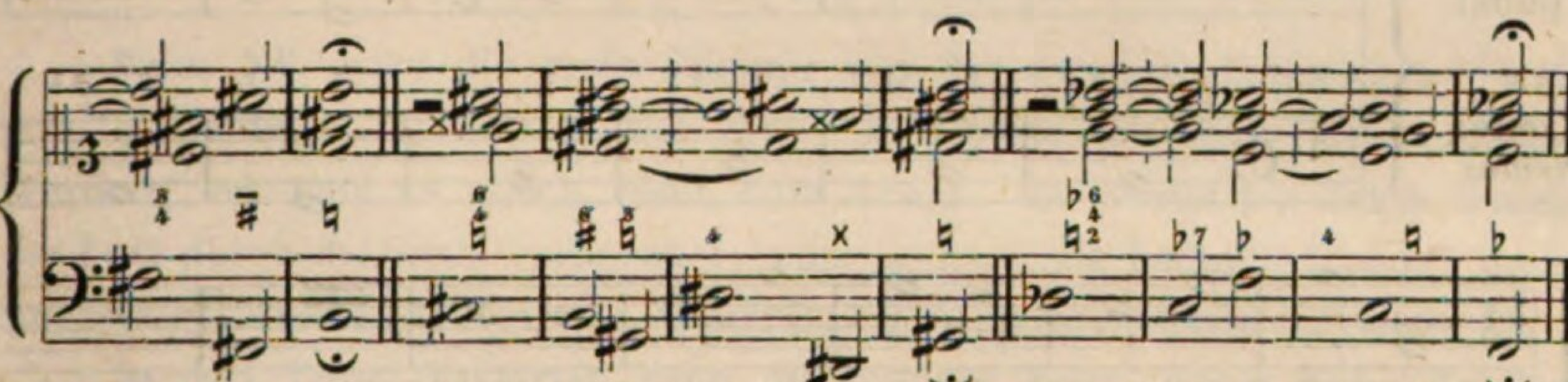


Der siebente grosse Ton, der sogenannte Leitton, *nota sensibilis,* darf niemals verdoppelt werden; theils, weil er ohnehin scharf ins Gehör fällt,

theils, weil er schon seiner Natur gemäss aufwärts steigen muss, folglich beide Stimmen in gerader Bewegung reine Octaven-Gänge machen würden. Dieses Intervall kann auch in mancherlei Gestaltung erscheinen, und immer in eine andere Tonleiter führen; z. B.



(als Leitton von *D-moll.*) (als vierter Ton von *G-moll.*) (als zweiter



Ton von *H-moll.*) (als vierter Ton von *Gis-moll.*) (als sechster Ton von *F-moll.*)

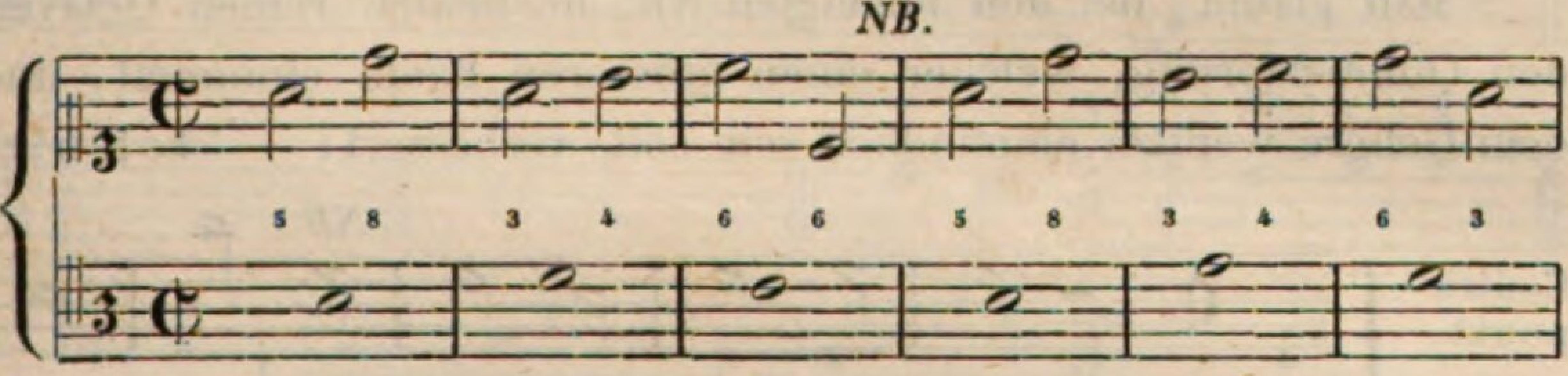
Zweite Gattung,

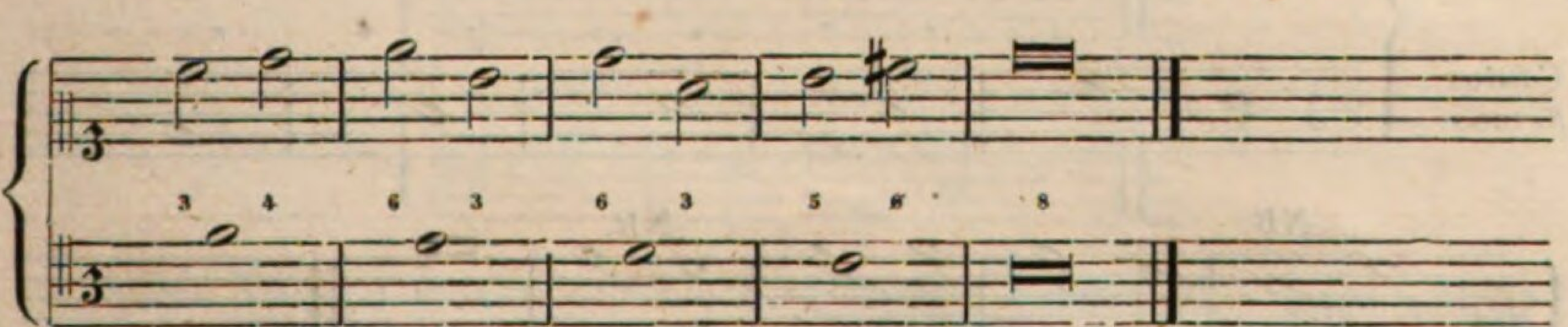
des zweistimmigen einfachen Contrapunkts.

NB.

Contra-punkt.

Cantus firmus.

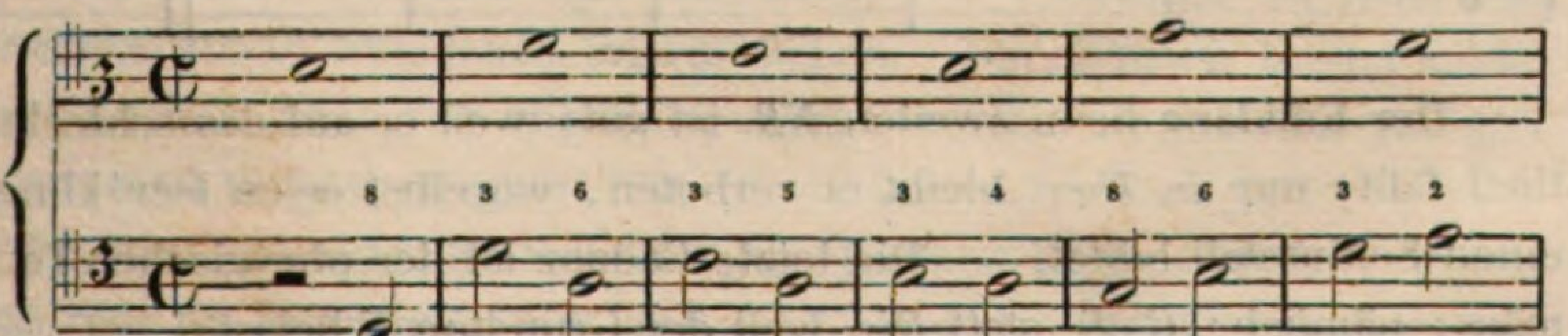


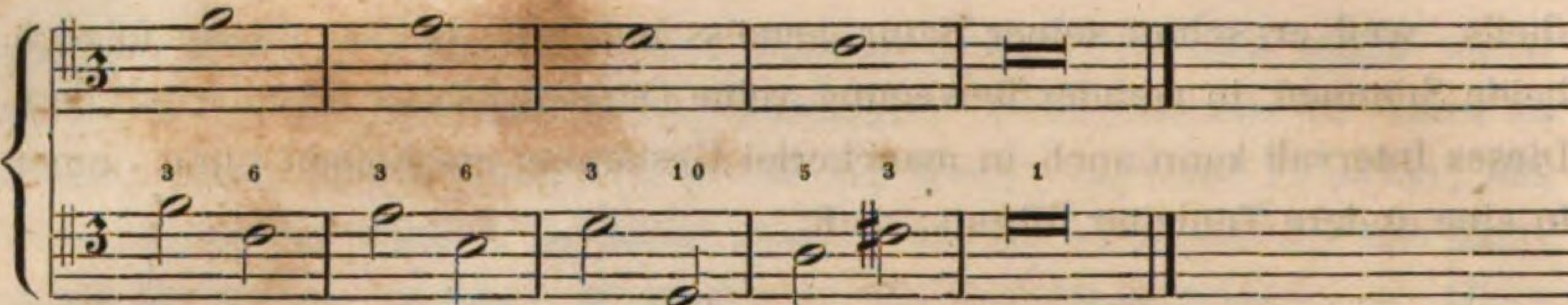


Der Nonensprung in drei Noten beim *NB.* ist schwer zu treffen, daher zu vermeiden.

Cantus firmus.

Contra-punkt.

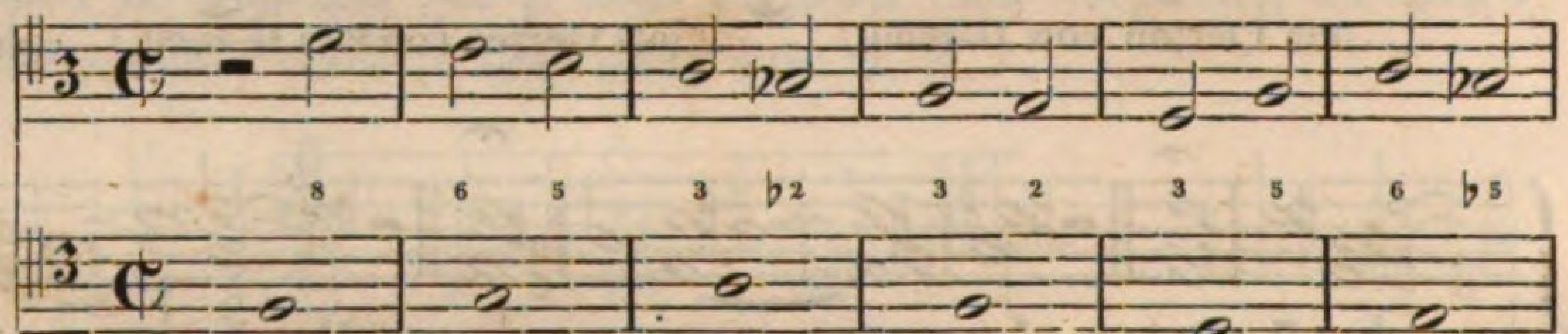


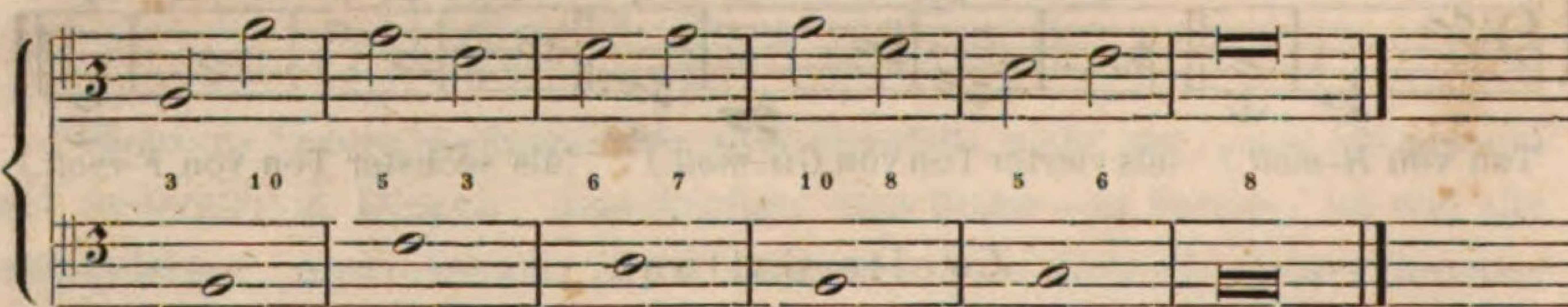


Hier ist es besser, wenn in der Mitte die unvollkommenen Consonanzen, Terzen, Sexten und Decimen, das schwere Takttheil einnehmen, hingegen auf die zweite Note die vollkommenen, nämlich Quinten und Octaven, angebracht werden.

Contrapunkt.

Cantus *firmus.*

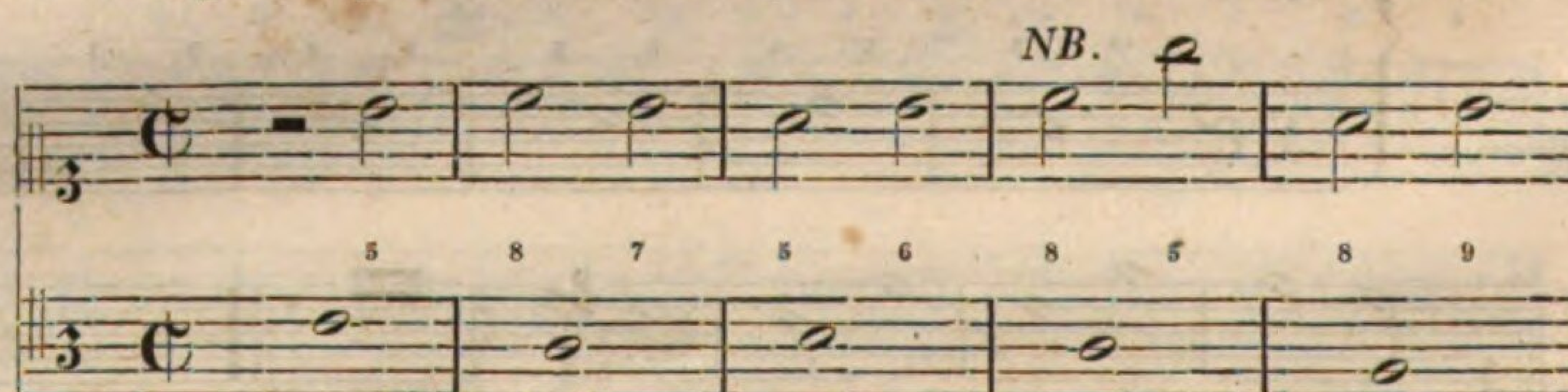


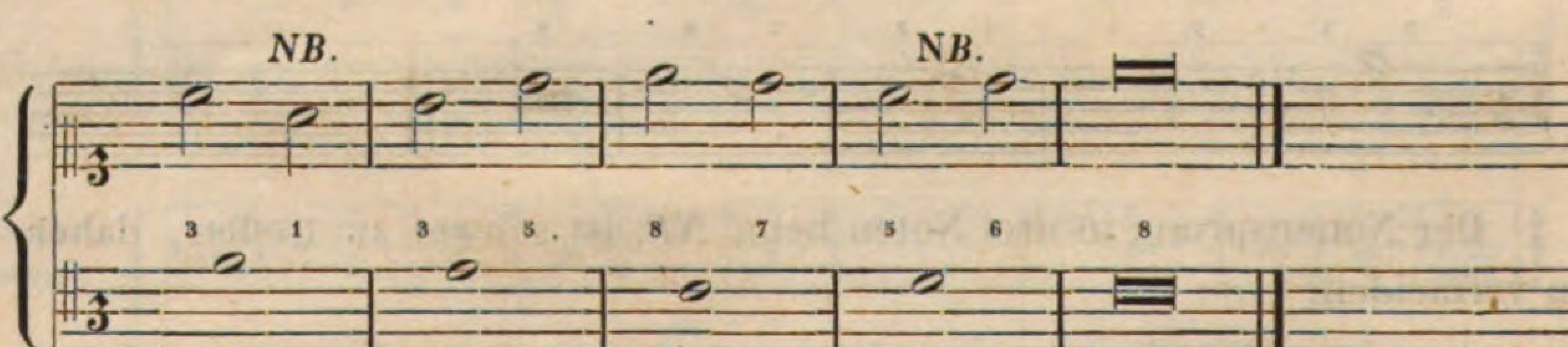


Man glaubt, bei den folgenden *NB.* die beiden reinen Octaven durch den Quintensprung, welcher einen grösseren Raum einnimmt, und somit dem Gehöre weniger empfindlich sein soll, verbessert: — Ich nicht! —

Contrapunkt.

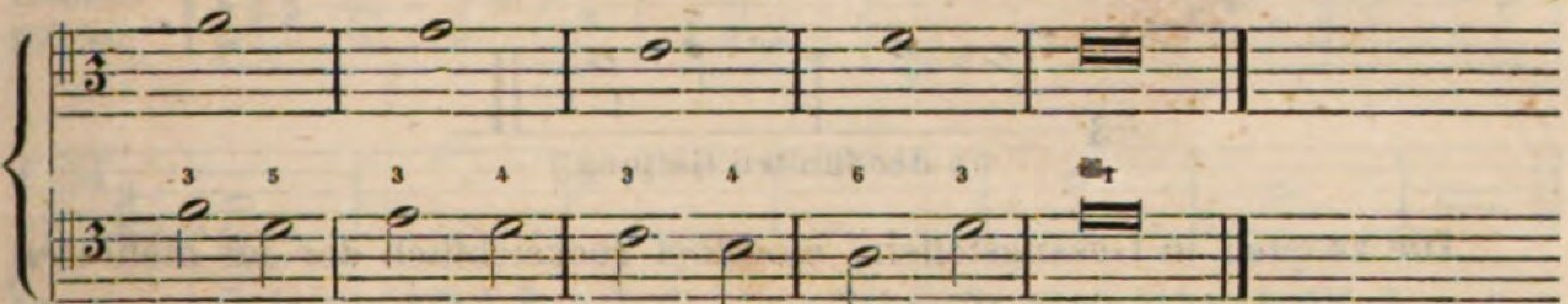
Cantus *firmus.*





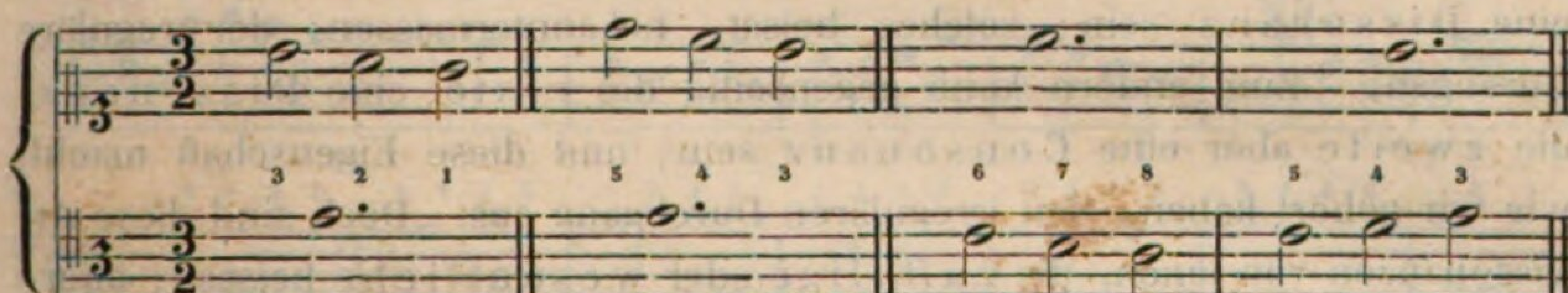
Der Einklang beim zweiten *NB.* ist gut, weil er auf das schlechte Takttheil fällt, nur *in Thesi* bleibt er verboten, woselbst er zu leer klingt, und einen Schlussfall bildet. — Die letzte Cadenz ist der phrygischen Tonart gemäss, nämlich: *C, D,* statt *Dis,* weil der Grundton *F* heisst.

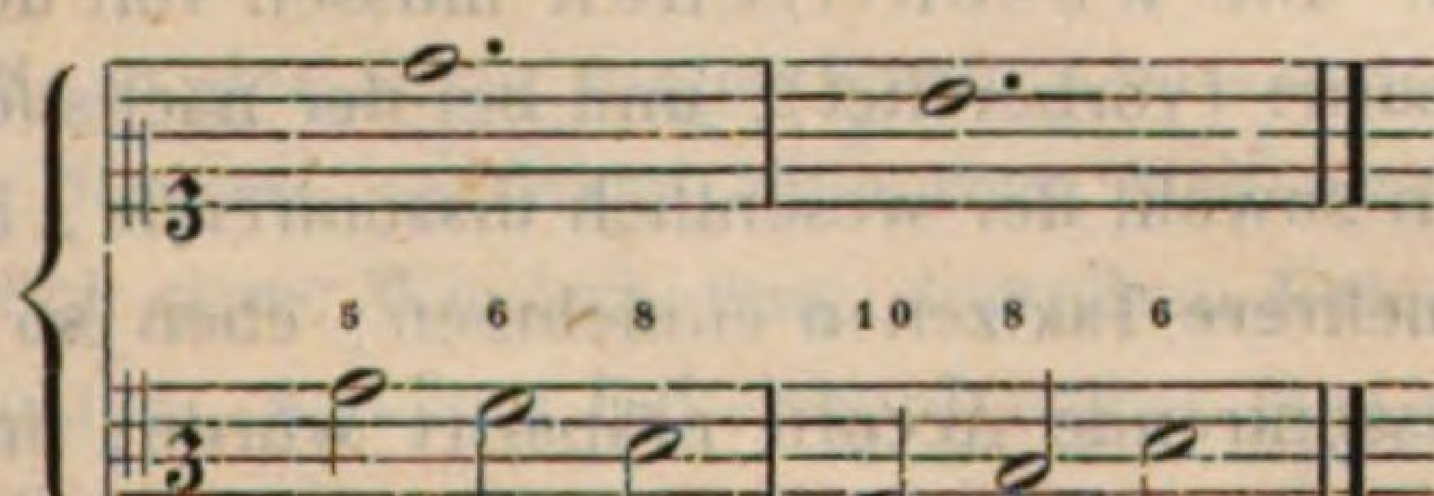




Beim *NB.* wird die erste Stimme von der zweiten überstiegen; weil man aber immer vom Basse aus zählt, so musste mit einer Sexte beziffert werden, wiewohl es gleich einer Terz klingt. Im vorletzten Takte wurde die Terz durch die Sexte vorbereitet; eine nothwendig bedingte Licenz; denn mit der gesetzmässigen Quinte entstände ein unharmonisches *mi contra fa.*

In den Tripel-Taktarten kann die mittlere Note, wenn sich alle drei stufenweise bewegen, eine Dissonanz sein; ausser bei einem Sprunge, wo man sich unabänderlich nach der Regel richten muss; z. B.

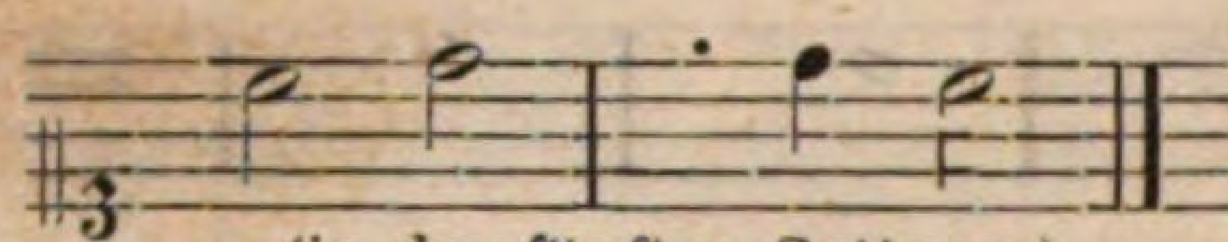




(Der Tropfen Wasser durchlöchert endlich einen Stein; nicht mit Gewalt, sondern indem er oft darauf fällt: nur durch unermüdeten Fleiss werden Wissenschaften errungen; so dass man in Wahrheit sagen kann: „Keinen Tag ohne Linie!“ *„Nulla dies sine linea!“* — Verloren ist jeder, an dem wir nicht etwas Nützliches erlernt haben. Der Mensch besitzt nichts edleres und kostbareres, als die Zeit; darum verschiebe nie auf morgen, was du heute zu thun vermagst.)

In der strengen Schreibart, wohin alle Kirchenstücke gehören, welche eigentlich blos für Singstimmen gesetzt sind, und aus dem Grunde nur per-

fecte und imperfecte Accorde enthalten dürfen, weil die Intervalle derselben leichter zu treffen sind, als alle verminderten und übermässigen, — in diesem Style ist es auch verboten, zwei Noten von einerlei Buchstaben anzubringen, z. B. *cc*, — *ee*, — *gg*, — u. s. w. — Jedoch finden auch hier zwei Ausnahmen Statt. Die erste: bei der sogenannten *„ligatura rupta,“* oder: gebrochenen Bindung; z. B.



(in der fünften Gattung.)

Die zweite: in Gesangstellen, woselbst rücksichtlich der aus mehreren Sylben zusammengesetzten Wörter auch mehrere gleichtönige Noten gemacht werden dürfen; z. B.

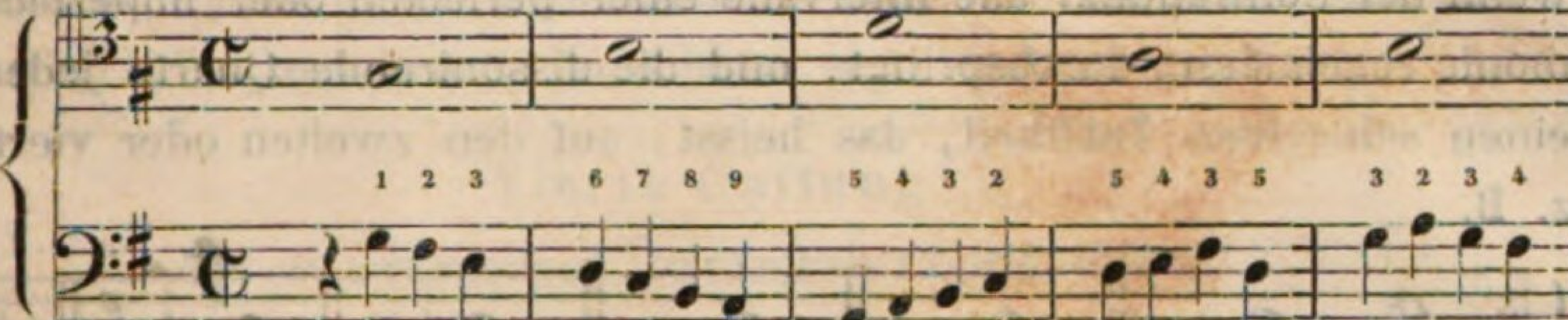


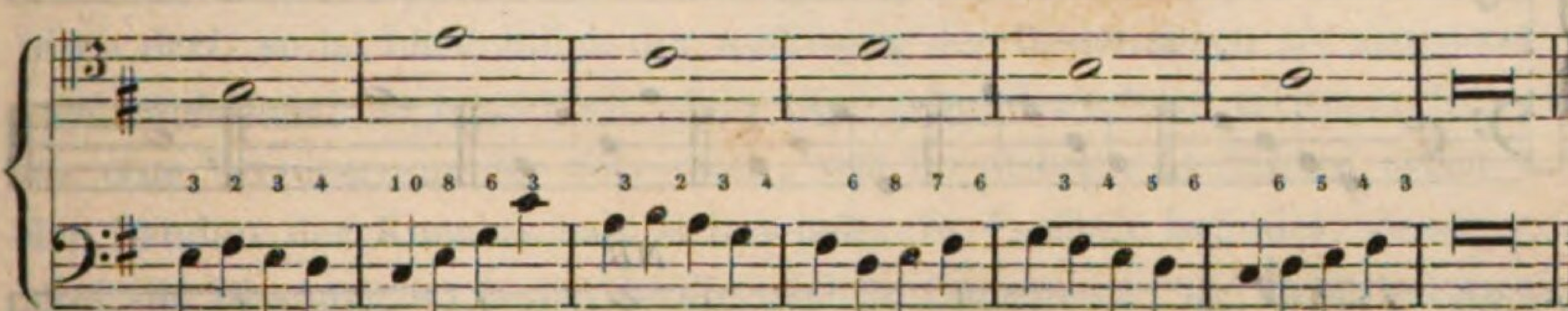
In der freien Schreibart, woselbst man auch Dissonanzen *in Thesi* setzen darf, werden zwei Noten gegen eine auf doppelte Weise behandelt. Ein Mal kann die erste Note eine Consonanz, und die zweite eine Dissonanz sein; solches heisst, bekanntermassen: der reguläre Durchgang. Zum andern kann gegenseitig die erste eine Dissonanz, die zweite aber eine Consonanz sein, und diese Eigenschaft macht, wie wir gehört haben, den irregulären Durchgang aus. Doch sind diese Art Dissonanzen von jenen, die zufällige oder wesentliche heissen, abermals unterschieden. Die wesentlichen müssen von der vorhergegangenen Harmonie präparirt (vorbereitet), und bei der nächstfolgenden aufgelöst werden; auch kann sowohl der wesentlich dissonirende, als der aufgelöste Accord eine oder mehrere Taktzeiten einnehmen; eben so kann die Harmonie, womit der dissonirende Accord präparirt wurde, in der Anzahl der Taktzeiten entweder gleich, oder ungleich sein; d. h. die gedachte Harmonie kann allerdings mehr, aber nie weniger Taktzeiten haben, als jene, welche den dissonirenden Accord präparirte. — Derselben Vorbereitung unterliegen auch die zufälligen Dissonanzen; nur in der Resolution (Auflösung) weichen sie von einander ab; indem die wesentlichen sich erst bei den folgenden, die zufälligen aber bei der nämlichen Harmonie auflösen. Es gibt also dreierlei Arten von Dissonanzen: 1) Jene, des regel- und unregelmässigen Durchgangs; 2) Wesentliche; und 3) Zufällige. Somit entstehen consonirende und dissonirende Accorde mit einer oder mehreren Dissonanzen. —

Dritte Gattung
des zweistimmigen, einfachen Contrapunktes.

Cantus firmus.

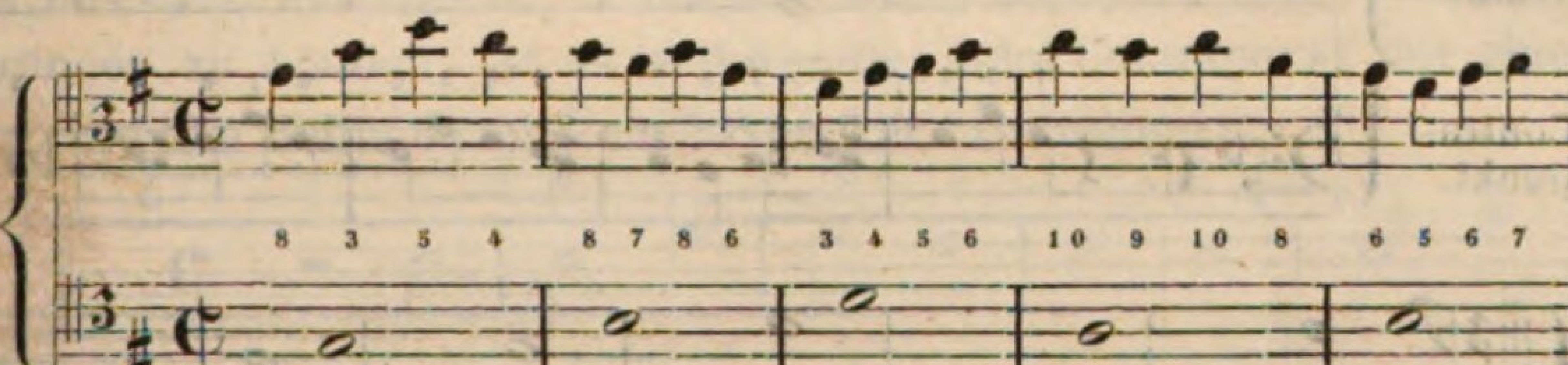
Contrapunkt.

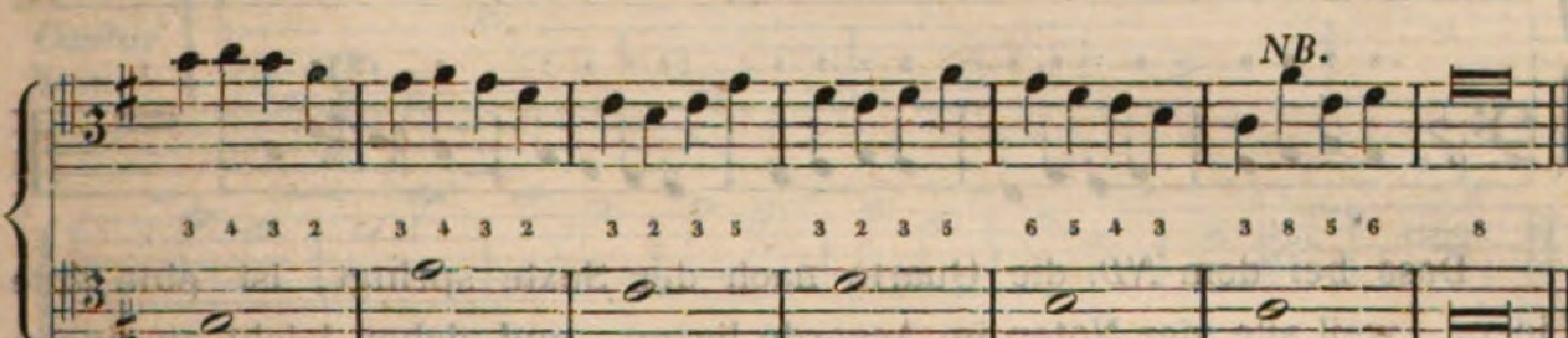




Contrapunkt.

Cantus firmus.



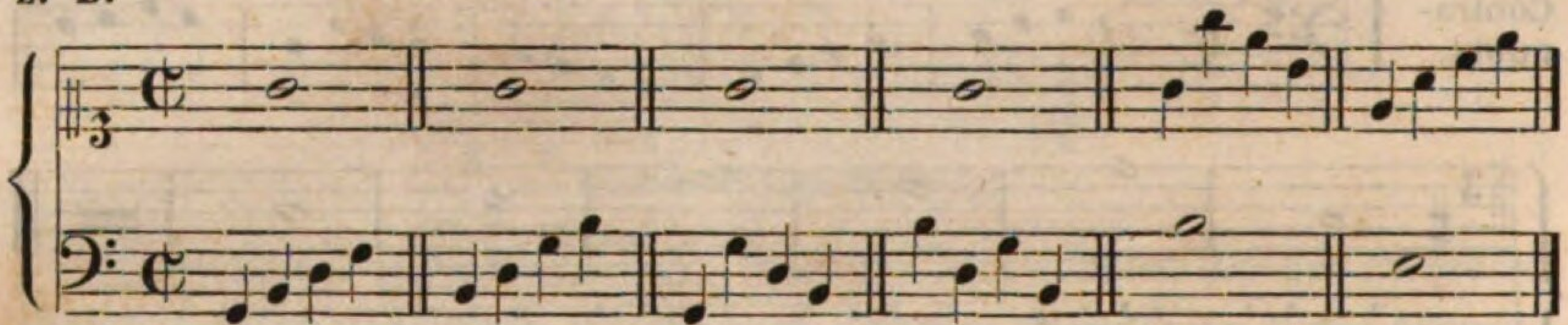


Hier beim *NB.* ist der Sexte *major* Sprung besser in den zwei ersten Noten, als in den übrigen. — Wohl hüte man sich auch vor Eintönigkeit *(Monotonia)*, nämlich einer Wiederholung derselben Noten in zwei auf einander folgenden Takten, welchen Uebelstand selbst eine veränderte Grundstimme nicht beseitigt; z. B.



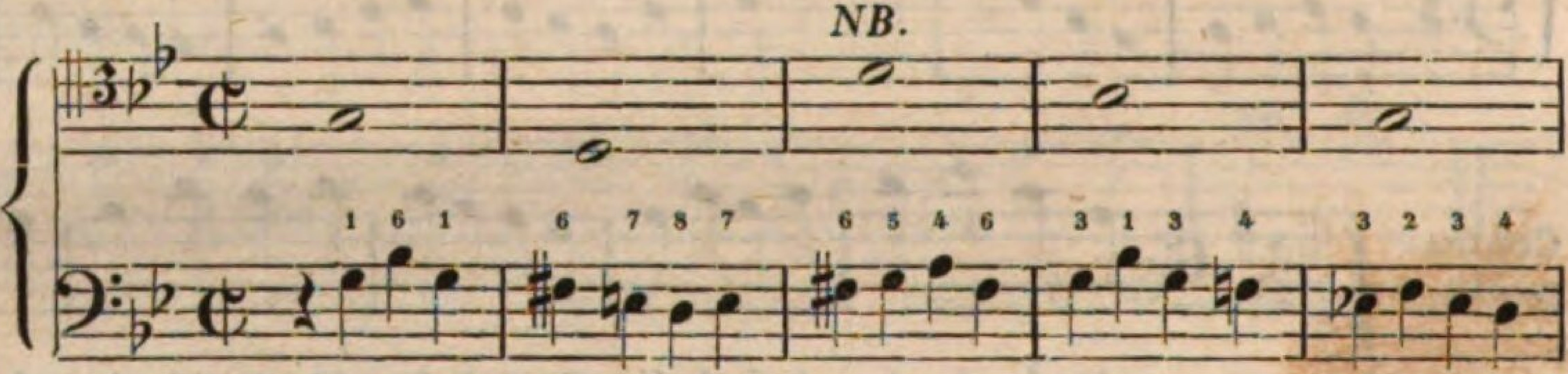
Der Sexte *major* Sprung herab ist selten gut. — Nach drei oder vier steigenden oder fallenden Noten soll die nächste stufenweise gehen, und nie gesprungen werden. — Auch die Quarte, wenn sie im Aufstreich als dritte Note erscheint, muss sich herab oder hinauf stufenweise bewegen, nicht

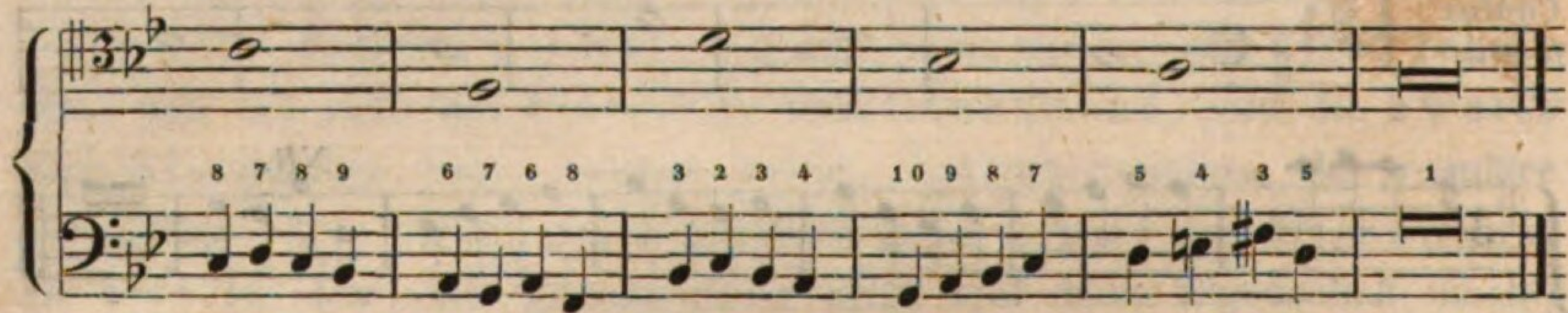
aber zwischen zwei gleichnamigen Consonanzen eingesperrt werden, weil es sonst einem Quartsext-Accord gleicht. Dieser wird nur alsdann geduldet, wenn der Contrapunkt alle Intervalle einer perfecten oder imperfecten Harmonie regelmässig durchspringt, und die dissonirende Quarte jederzeit auf einen schlechten Takttheil, das heisst: auf den zweiten oder vierten fällt, z. B.



Cantus firmus.

Contrapunkt.



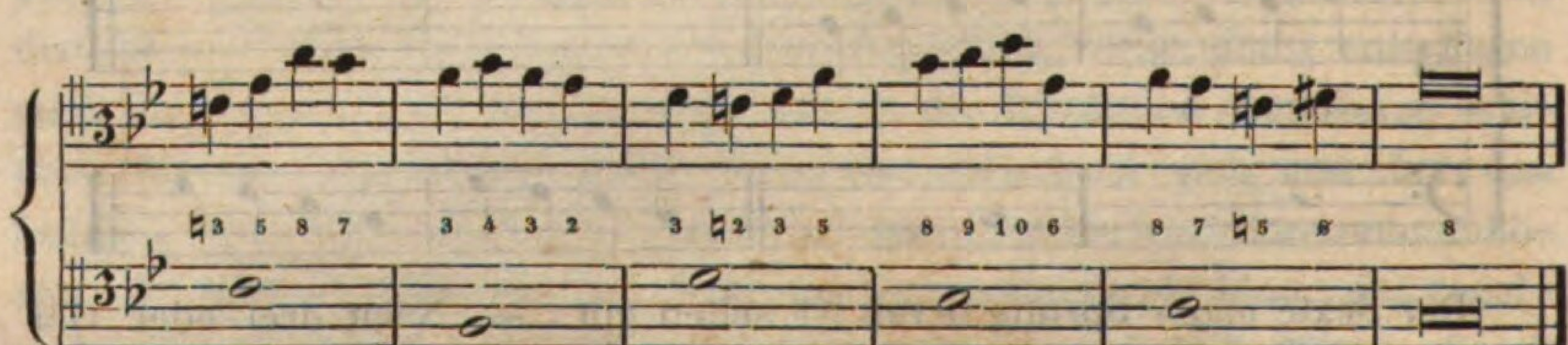


Dass bei dem *NB.* die Quarte nach der Sexte springt, ist eine gute Licenz, weil alle vier Noten im Accorde liegen, und daher leicht zu singen sind.

Contrapunkt.

Cantus firmus.



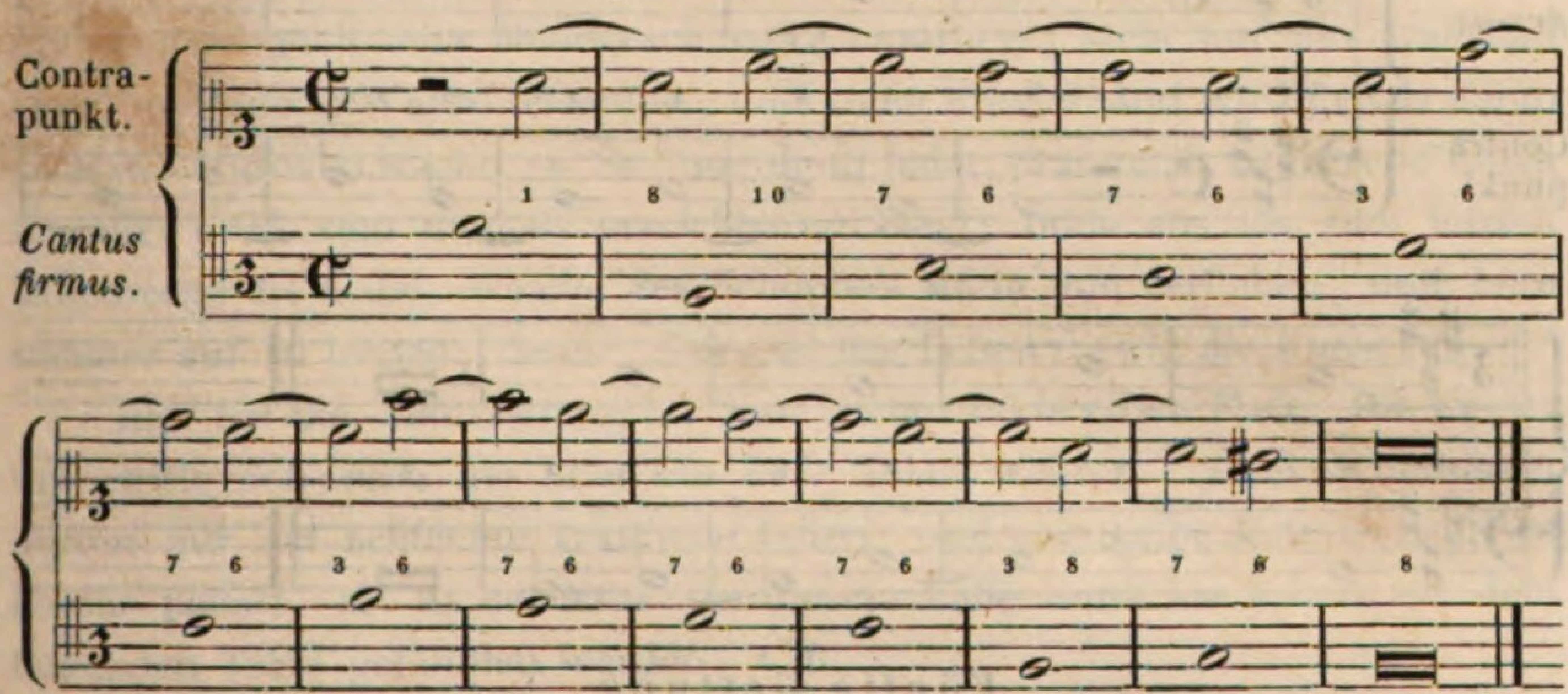


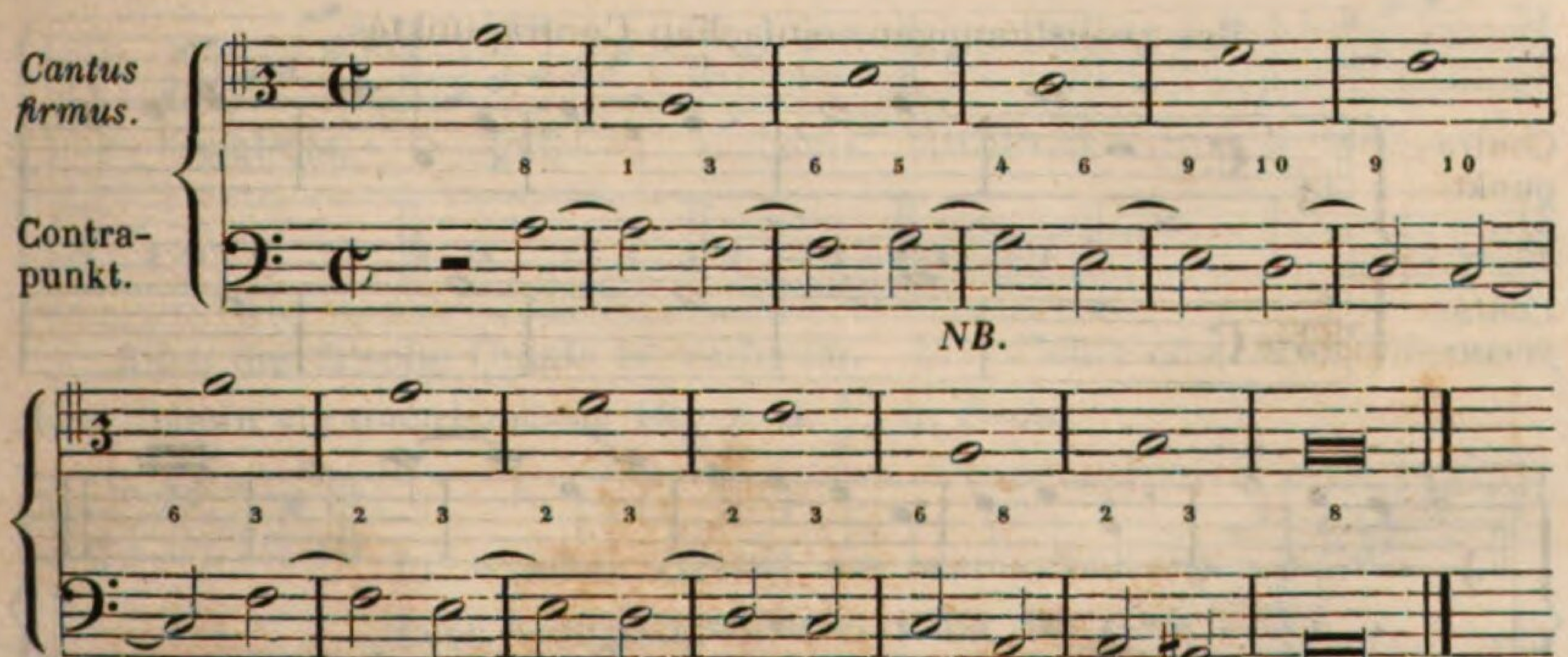
Hier wird in der Cadenz von der Sept in die Quinte gesprungen; diess ist die bekannte Fuchsische Wechselnote; von ihrem Erfinder, dem k. k.

Obercapellmeister Johann Fuchs also zugenannt, welcher das erste theoretische Lehrsystem über die Tonkunst, unter dem Titel: *Gradus ad Parnassum* verfasste; jenes berühmte Werk, das sein erhabener Mäcen, Kaiser Carl VI. zum Drucke beförderte. —

Vierte Gattung
des zweistimmigen, einfachen Contrapunktes.

Da hier *in Thesi* jederzeit eine Ligatur sein muss, welche auch dissoniren darf, so ist hinsichtlich der Auflösung der Dissonanzen (*de dissonantiarum resolutione)* zu bemerken: dass eine gebundene Note nichts anders sei, als eine Verzögerung der folgenden, welche alsdann gleichsam erlöst aus den Banden der Knechtschaft sich wieder in Freiheit befindet; desswegen sind alle Dissonanzen immer in die nächste Consonanz, die sich stufenweise herunter beweget, aufzulösen. — Um nun schon im ersten Takte eine Ligatur anbringen zu können, ist es nothwendig, den Contrapunkt mit einer Pause, welche die Hälfte des ganzen Taktes gilt, zu beginnen.

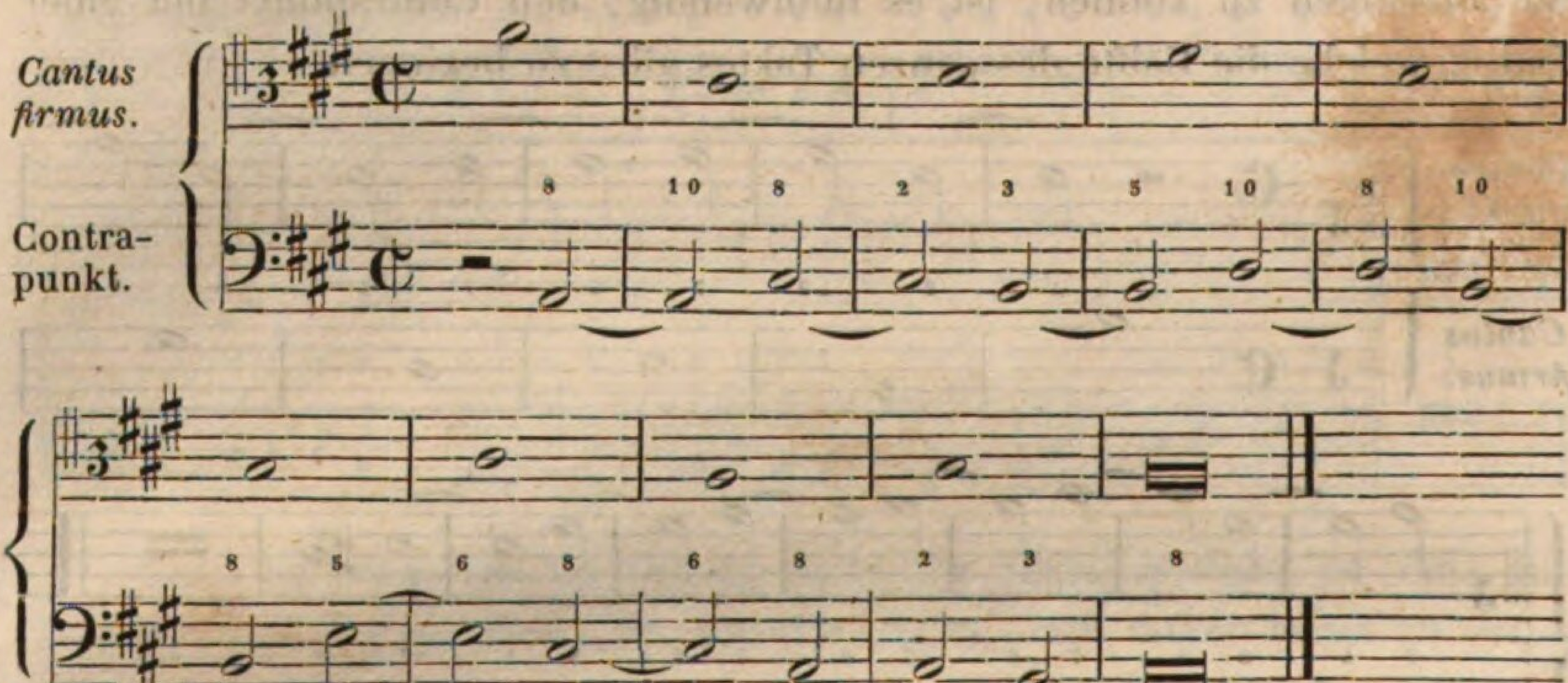




Hier beim *NB.* ist eine Licenz; die Quarte springt nämlich in die Sexte,

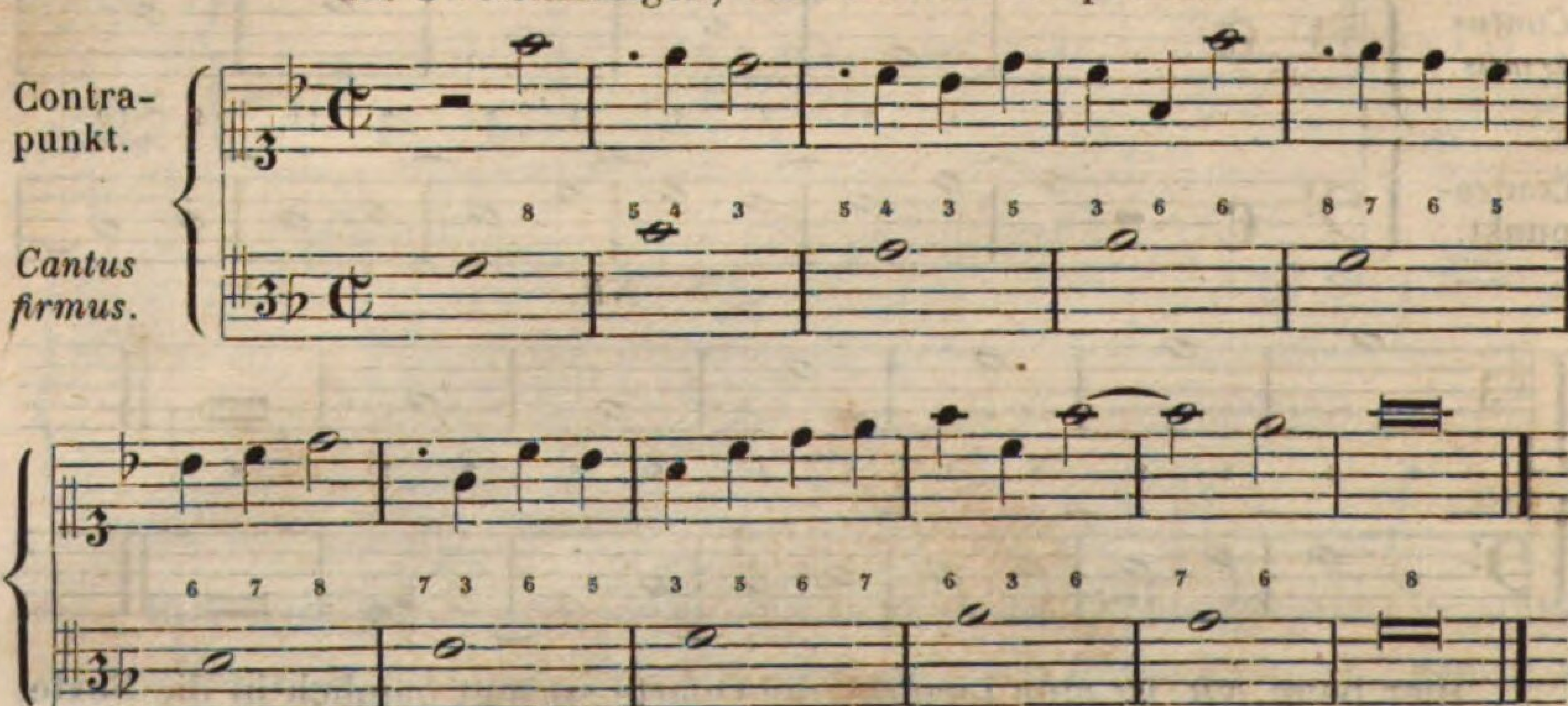
um *in Arsi* eine Fortschreitung in Quinten zu vermeiden. Durch eine im Niederstreiche frei eintretende Note wäre ebenfalls dem Uebel abzuhelfen gewesen.





Fünfte Gattung

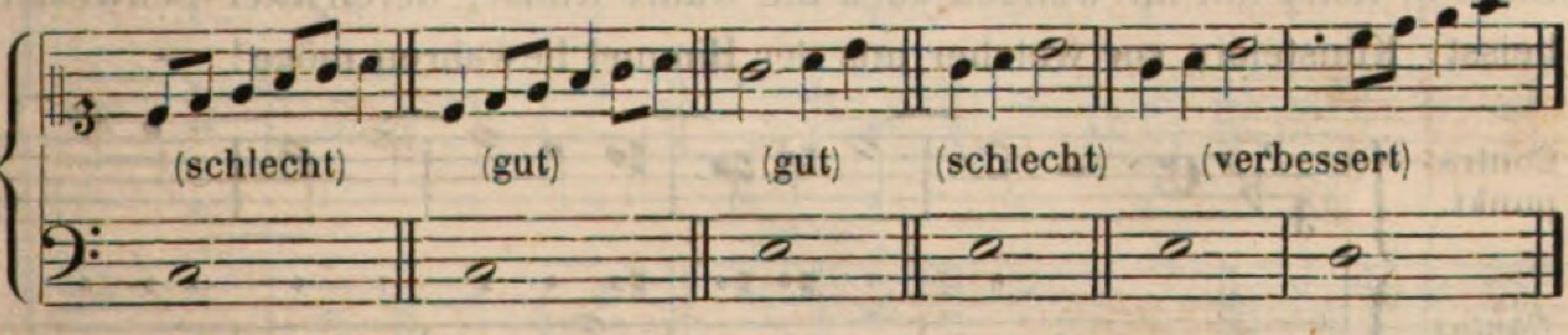
des zweistimmigen, einfachen Contrapunktes.





In den damaligen Zeiten der Steifheit waren die bei dieser Gattung erlaubten Zierathen schon beinahe gleichnamig mit dem, was man heutigen Tages figurirten Gesang, und Coloraturen nennt. — *Tempora mutantur.* Wie wird man wohl nach einem Säculum über die gepriesenen Werke unserer Lieblings-Componisten urtheilen? Indem fast alles dem Wechsel der Zeiten, und leider! auch dem Modegeschmacke unterliegt, steht nur das wahrhaft Gute, und einzig Wahre felsenfest, und keine Frevlerhand wird jemals daran sich zu vergreifen wagen. — So thue denn jeder, was recht ist; strebe hinan mit aller Kraft zum niemals erreichbaren Ziele; bilde aus bis zum letzten Athemzuge die Gabe, welche des Schöpfers Milde ihm verliehen, und höre nimmer auf zu lernen; denn: „kurz ist das Leben; ewig die Kunst!" —

Hier hat die erste Gattung bis zum letzten Takte einen Platz. Die zweite und dritte soll auch nie über ein Paar Takte währen. Zwei Achtelnoten dürfen nur auf schlechte Takttheile fallen, und eine halbe Note ist Anfangs besser placirt, als in der Mitte; in diesem Falle muss sie schon mit dem folgenden Takte gebunden werden; z. B.



Auch die falsche Quinte ist verboten. Ich möchte eine Ausnahme machen, wenn sie tonartsmässig ist; z. B. $\frac{b}{e}$, in *F-dur*

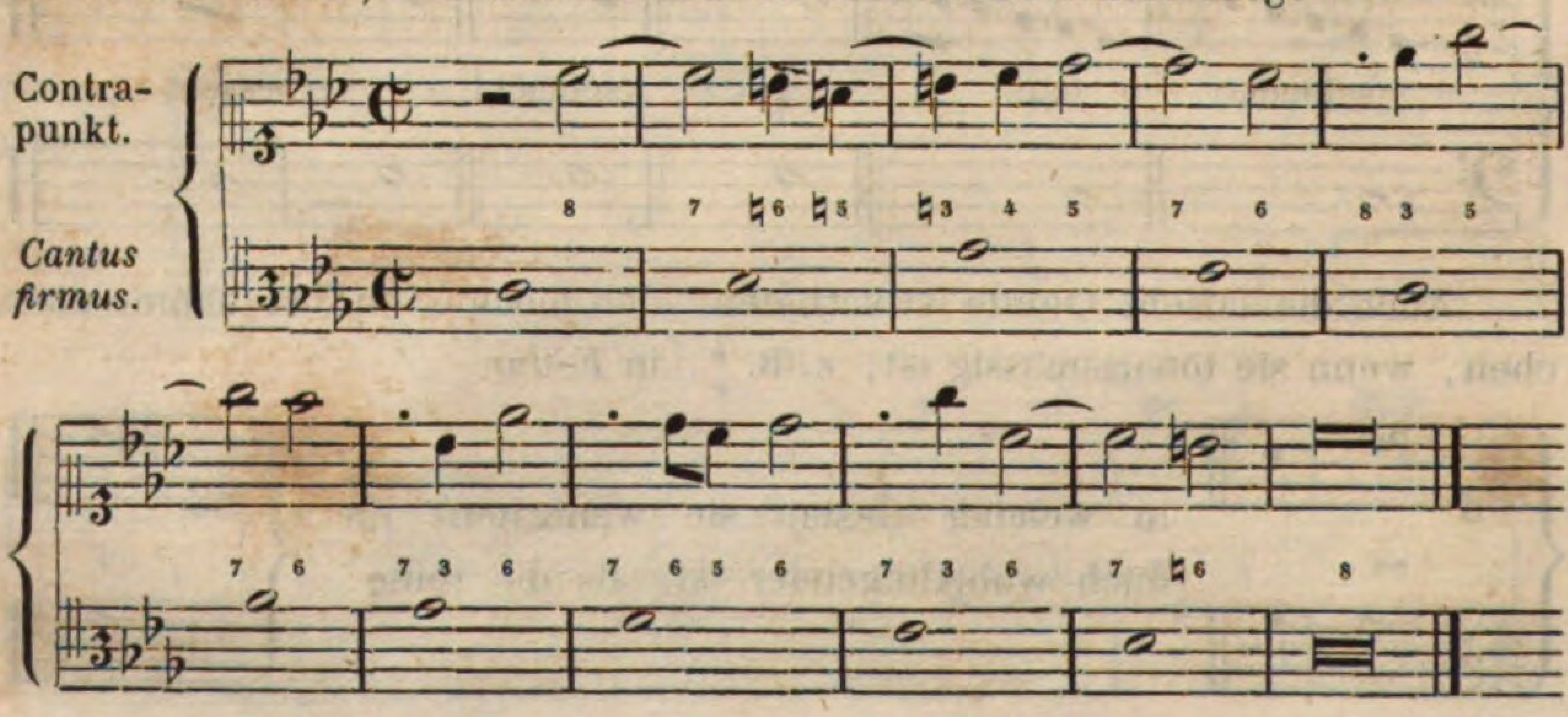


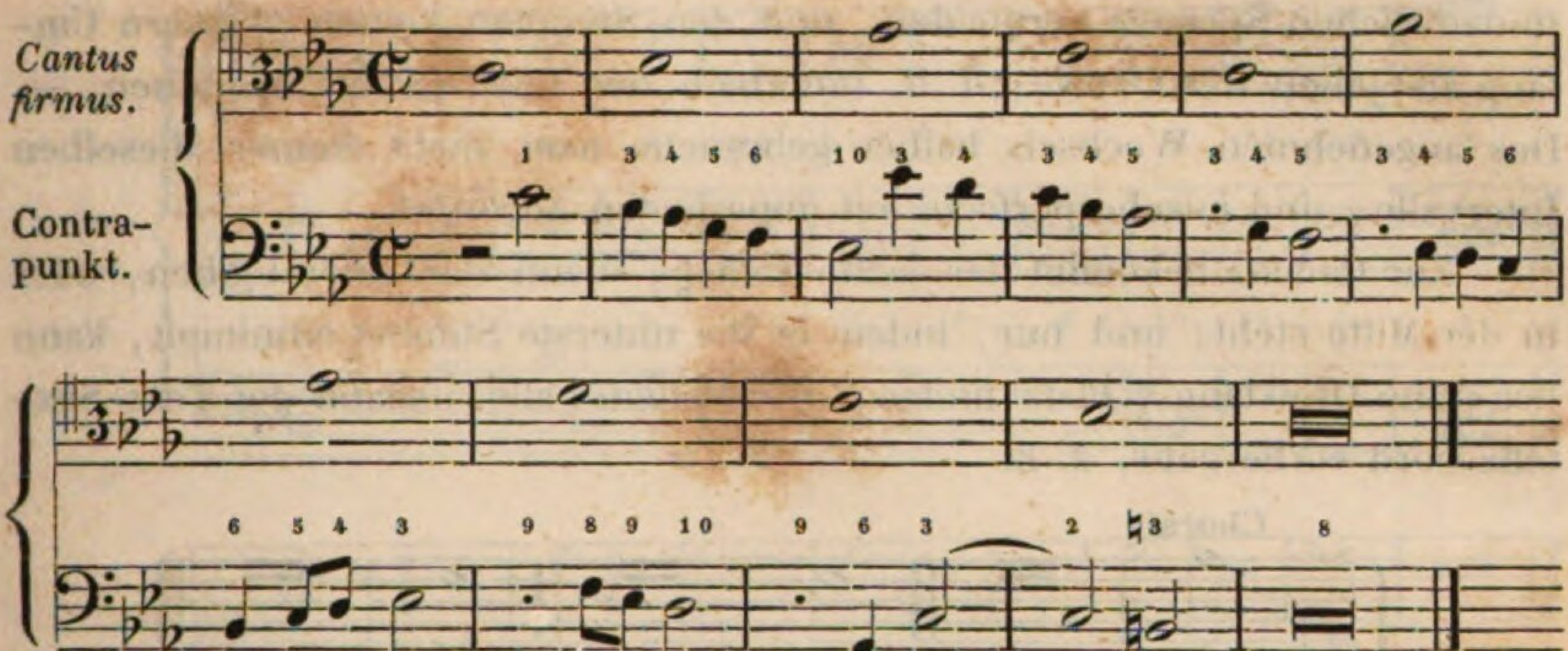
in welcher Gestalt sie wenigstens für mich wohlklingender ist, als die reine:



Ueberhaupt scheinen so manche Zwangsregeln mehr nach Schul-Pedanterie zu schmecken, als sie es wirklich sind. In jener Epoche war die ausübende Tonkunst gleichsam noch in den Grenzen der Kindheit; alles beruhte auf den Vocalisten, die damals gänzlich des unterstützenden Orchesters entbehrten, und der Componist konnte seine Kenntnisse nur durch einen kunstreich verwebten harmonischen Bau beurkunden, da er, bei der Heiligkeit des Gegenstandes, für welchen er arbeitete, freiwillig auf jede Wirkung der Melodie verzichten musste.

Ausserdem waren seine Werke zunächst für die Aufführungen in Italiens riesenmässigen Tempelhallen bestimmt, woselbst eine so rasch wechselnde Modulation, wie sie jetzt gewöhnlich, die Einheit des Ganzen bis zur Undeutlichkeit entstellt haben würde. Somit war es denn nur das Resultat der reiflichsten, wohlberechnetsten Ueberlegung, wenn die alten Meister in ihren einfachen Choral-Melodien sich auch nur auf die einfachsten Accorde, auf die reinsten Harmonien beschränkten, diese langsam feierlich in breiten Massen also entwickeln und austönen liessen, dass niemals eine in die andere verfliessen konnte; dabei alle Intervalle und Rückungen beseitigten, die nicht leicht und natürlich waren, damit der Sänger seiner Intonation immerdar vollkommen gewiss und sicher sein mochte. Wenn man nun, wie billig, diese Verfahrungsweise ganz zeitgemäss, nothwendig, und den Erfordernissen höchst entsprechend nennen muss, so darf man es auch andererseits den Nachkömmlingen nicht verargen, wenn sie, ohne die Grund-Principien aus den Augen zu verlieren, um einige Schritte weiter gehen, im weniger Wesentlichen einen neuen Weg sich bahnen, dem Erfindungsvermögen, der Phantasie ihre Urrechte zugestehen, und von jenen Mitteln Gebrauch machen, welche ihnen die grössere, technische Ausbildung der Kunst in so überreicher Fülle darbietet. Die Natur kennt keinen Stillstand; Hand in Hand mit ihr wandelt auch die wahre Kunst; deren After-Schwester heisst: Künstelei; vor welcher uns der Himmel bewahren möge! —

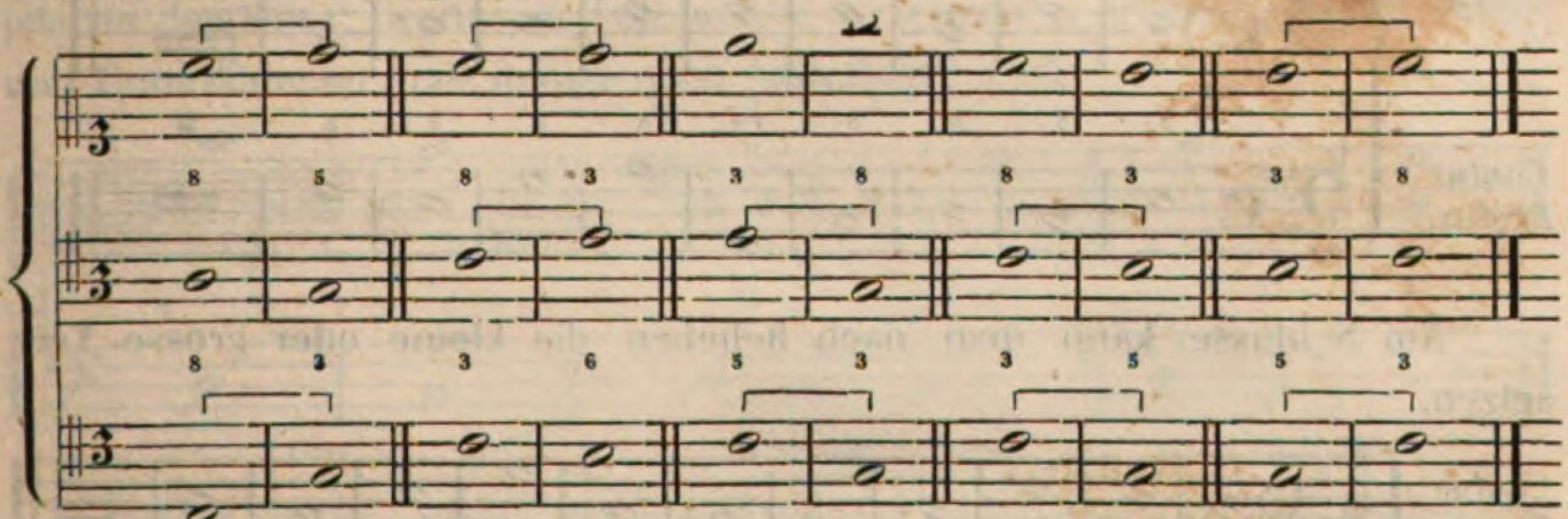




Fünftes Capitel.

Von der ersten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes.

Hier muss Sorge getragen werden, dass jeder Accord einen vollkommenen oder unvollkommenen harmonischen Dreiklang enthalte, nämlich $\begin{smallmatrix}5&-&8\\3&-&5\\1&-&3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6&-&8\\3&-&6\\1&-&3\end{smallmatrix}$, oder eines dieser Intervalle verdoppelt, welcher jedoch niemals der siebente grosse Ton, die *nota sensibilis* sein darf. In zwei Stimmen sind nunmehr schon verdeckte Octaven, Quinten und Einklänge gestattet, wenn nur die dritte in der widrigen Bewegung geht, oder der Bass einen Quartensprung macht, z. B.

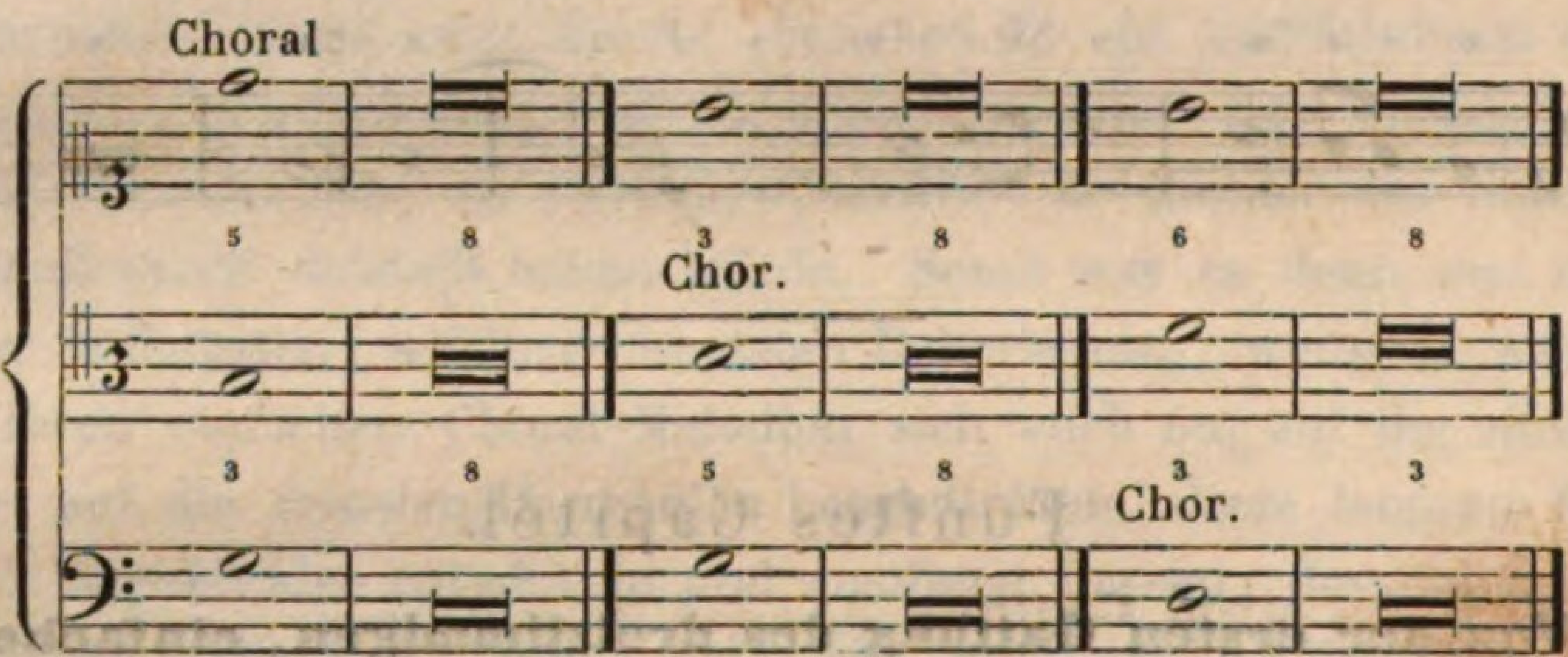


Die verdeckten Fortschreitungen werden offenbar, wenn man den Zwischenraum entweder in Gedanken, oder wirklich mit kleinen Nötchen ausfüllt. Die leeren Accorde: $\begin{smallmatrix}5\\1\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\8\end{smallmatrix}$ sind nur Anfangs und am Ende erlaubt; in der Mitte jedoch immer, gleich allen $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$ und den übrigen dissonirenden Harmonien verboten. —

Man soll jederzeit auf einen schönen, fliessenden Gesang sehen, alle

unnatürlichen Sprünge vermeiden, und den Stimmen keinen grössern Umfang als jenen der Octave, d. h. innerhalb der fünf Linien zumuthen. — Des angenehmen Wechsels halber gebrauche man nicht immer dieselben Intervalle, und mische perfecte mit imperfecten Accorden.

Zur Cadenz bekömmt der letzte Takt $^{8}_{8}$, wenn der Choral oben, oder in der Mitte steht; und nur, indem er die unterste Stimme einnimmt, kann der reine Dreiklang $^{8}_{3}$ Platz finden, in welchem Falle alsdann der Terz-Sextenaccord vorhergeht; z. B.

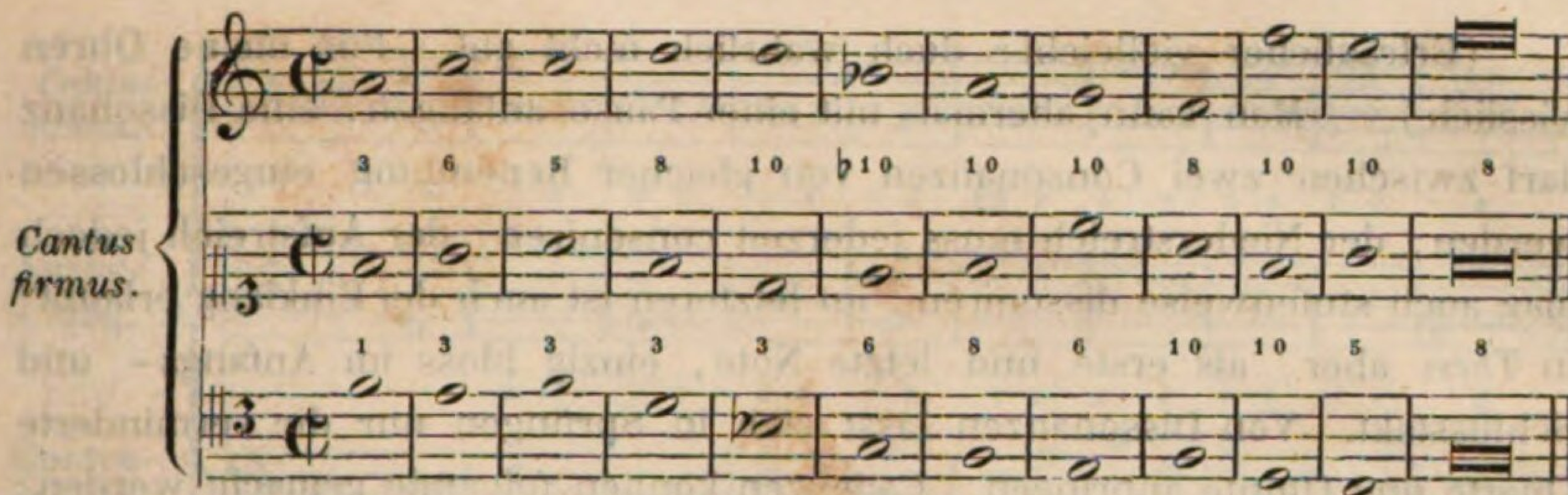


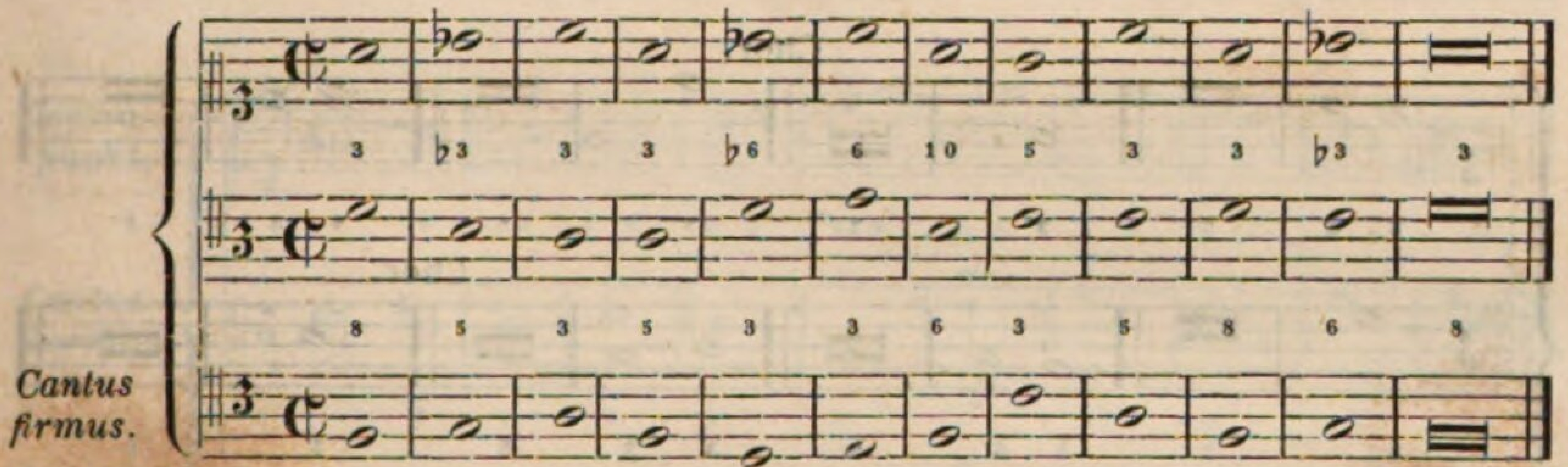
Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, dass der *Cantus firmus* in alle Stimmen versetzt werden kann; in diesem Falle müssen jedoch, um eine weder zu hohe noch zu tiefe Stimmenlage zu erhalten, die Schlüssel verändert, und der Gesang nach Erforderniss transponirt werden.



Am Schlusse kann man nach Belieben die kleine oder grosse Terz setzen.







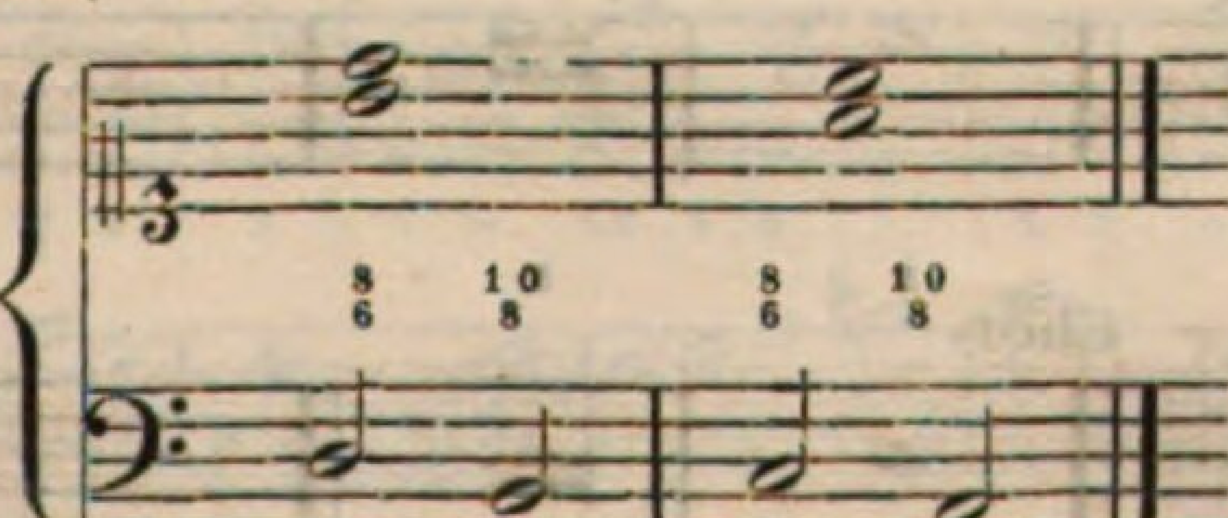
Sechstes Capitel.

Von der zweiten Gattung des dreistimmigen einfachen Contrapunktes.

Hier werden abermals, so wie im *Bicinium,* zwei Noten gegen eine gemacht, und die dritte, oder Ausfüllungsstimme, bekommt mit dem Choral Noten von gleich langer Dauer. Zwei Octaven, Quinten und Einklänge sind jetzt in der Mitte, wenn ein Terzsprung dazwischen, erlaubt; in den Ober- und Unterstimmen aber immer noch fehlerhaft; z. B.



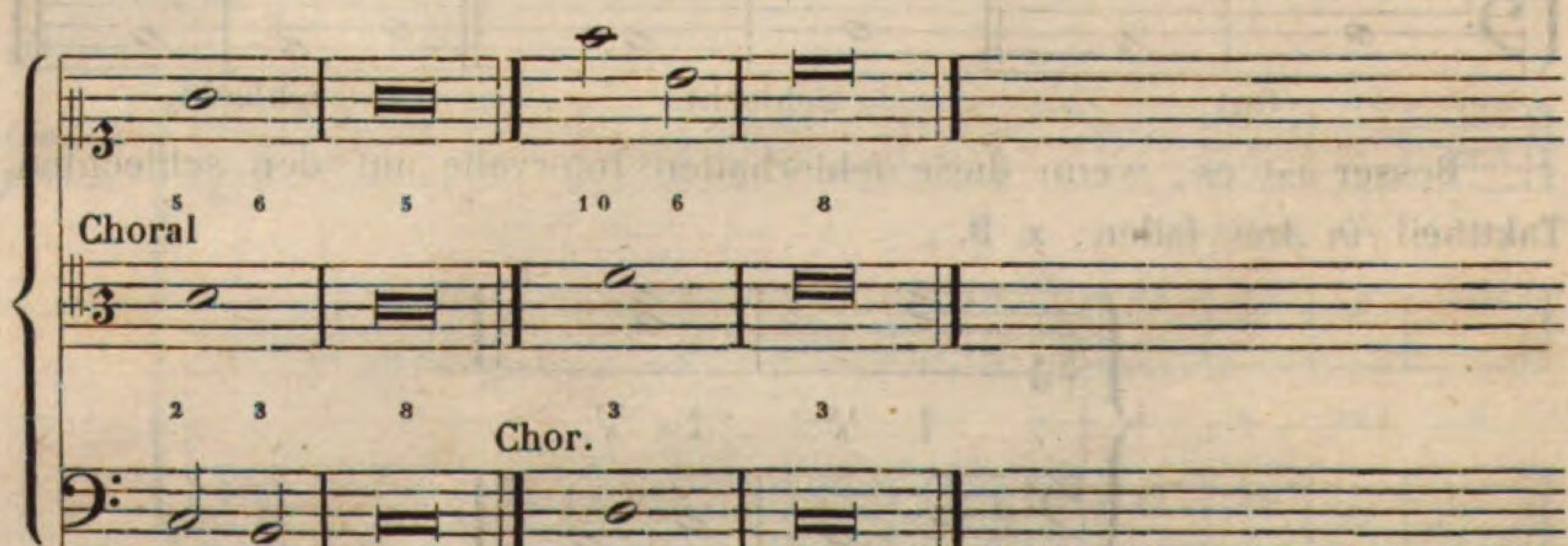
Besser ist es, wenn diese fehlerhaften Intervalle auf den schlechten Taktheil *(in Arsi)* fallen; z. B.

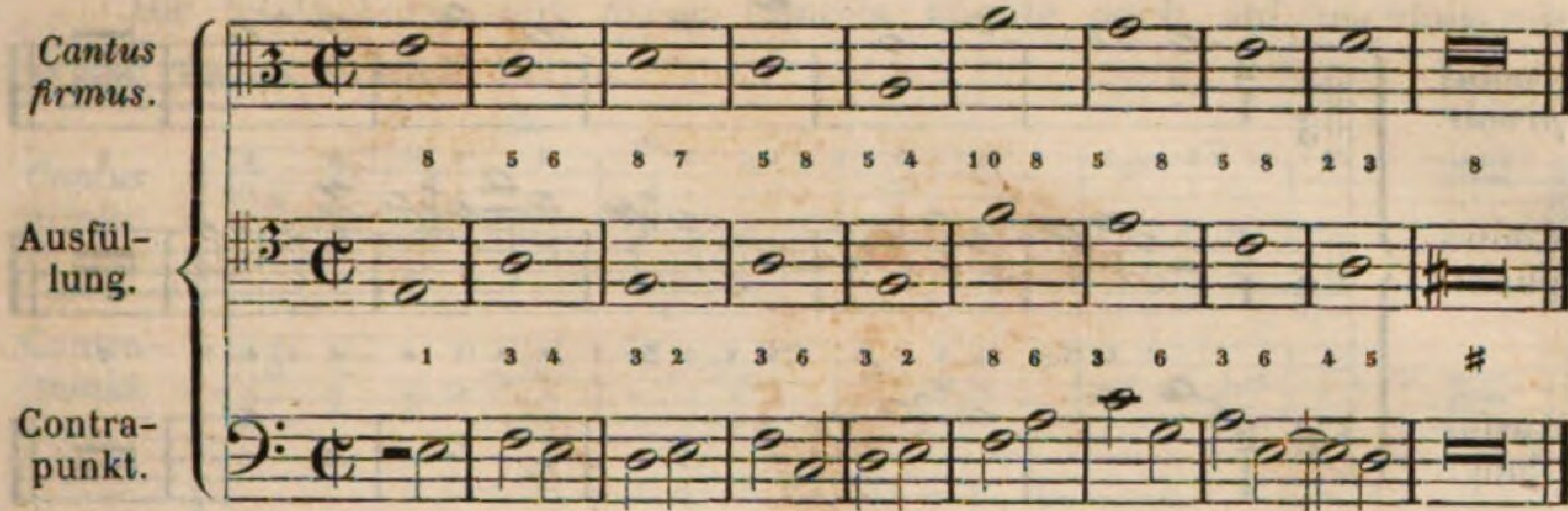


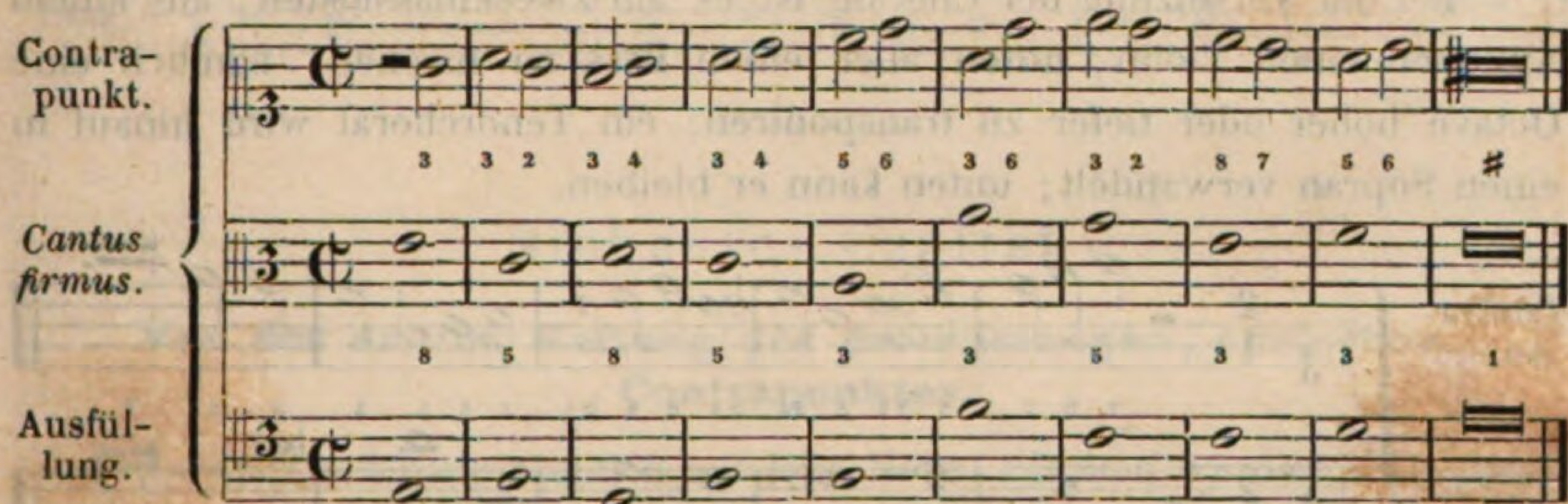
(Erträglicher vielleicht; doch wahrlich nicht gut. Für meine Ohren hässlich.) — Man kann abermals mit einer Pause anfangen; eine Dissonanz darf zwischen zwei Consonanzen von gleicher Benennung eingeschlossen werden; der Niederstreich muss jederzeit consoniren; der Aufstreich jedoch mag auch stufenweise dissoniren; im letzteren ist auch der Einklang erlaubt; in *Thesi* aber, als erste und letzte Note, einzig bloss im Anfangs- und Schlusstakt. Von Dissonanzen lässt sich in Sprüngen nur die verminderte Quarte und Quinte anbringen. Cadenzen können folgende gemacht werden:



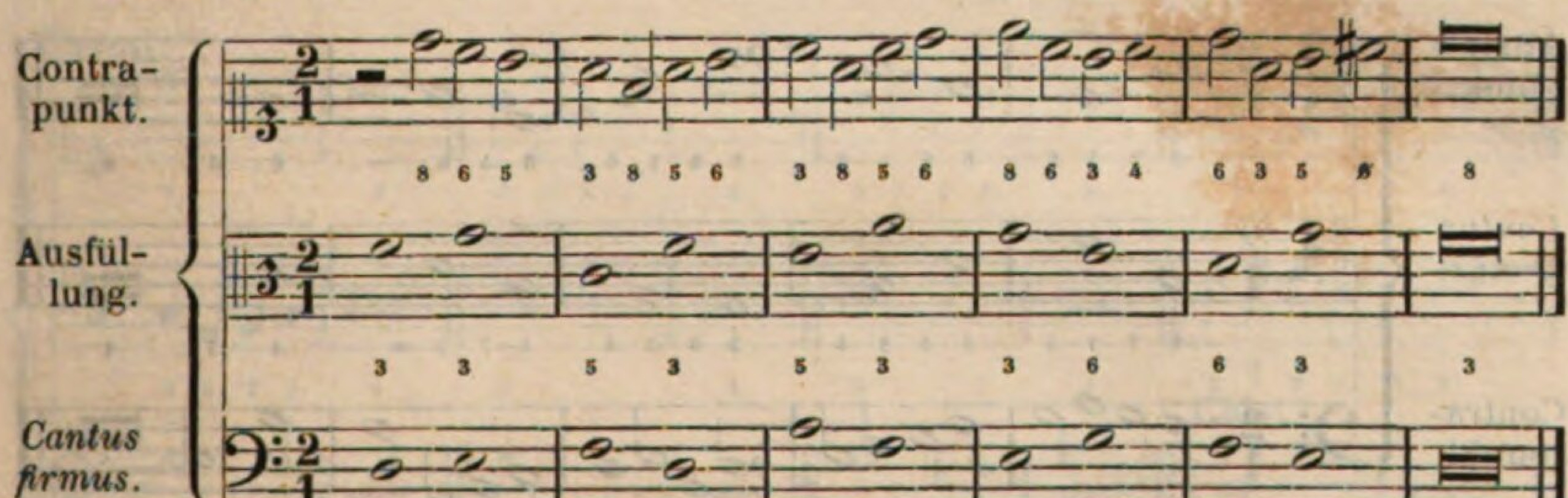


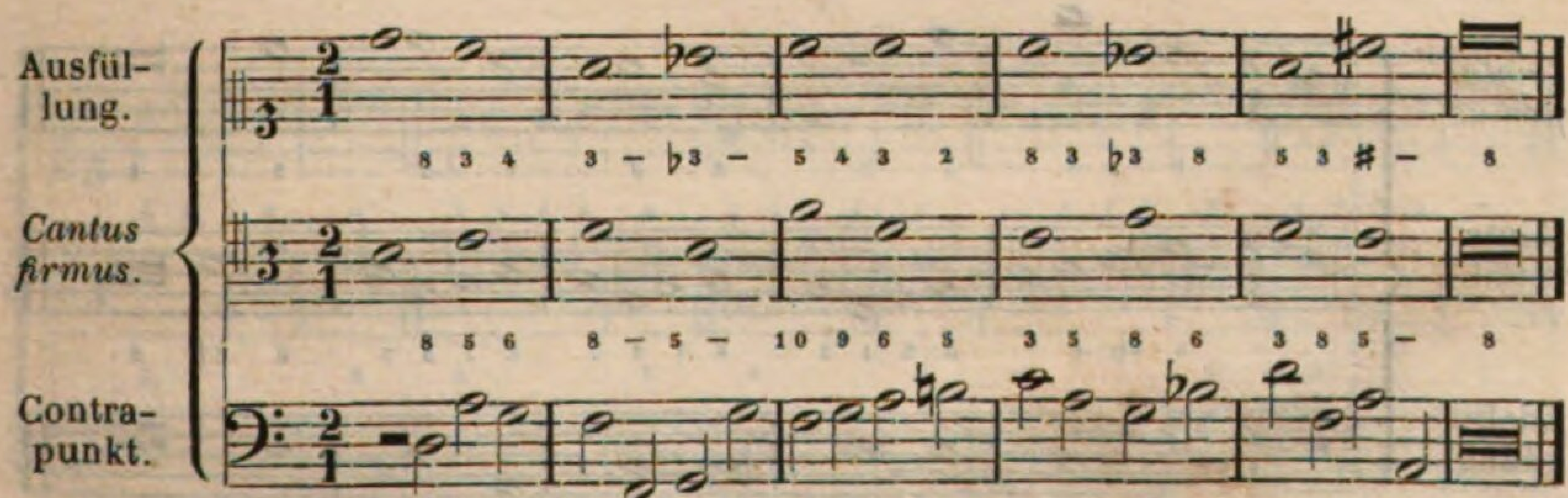






Wie aus dem Vorhergegangenen bereits erhellet, so pflegt man beim Signiren anstatt der doppelten Ziffern: 13, 11, und 10, der bequemeren Uebersicht wegen sich lieber der einfachen: 6, 4, und 3 zu bedienen, da ohnehin die Entfernung vom Basse keine Veränderung hervorbringt. —

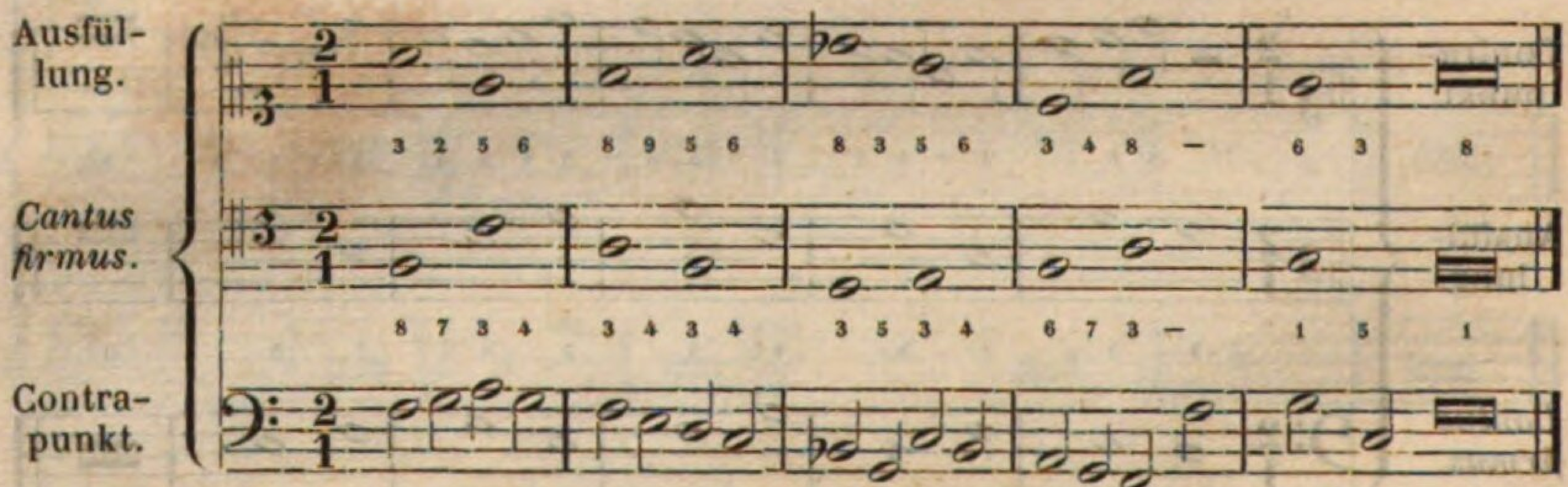


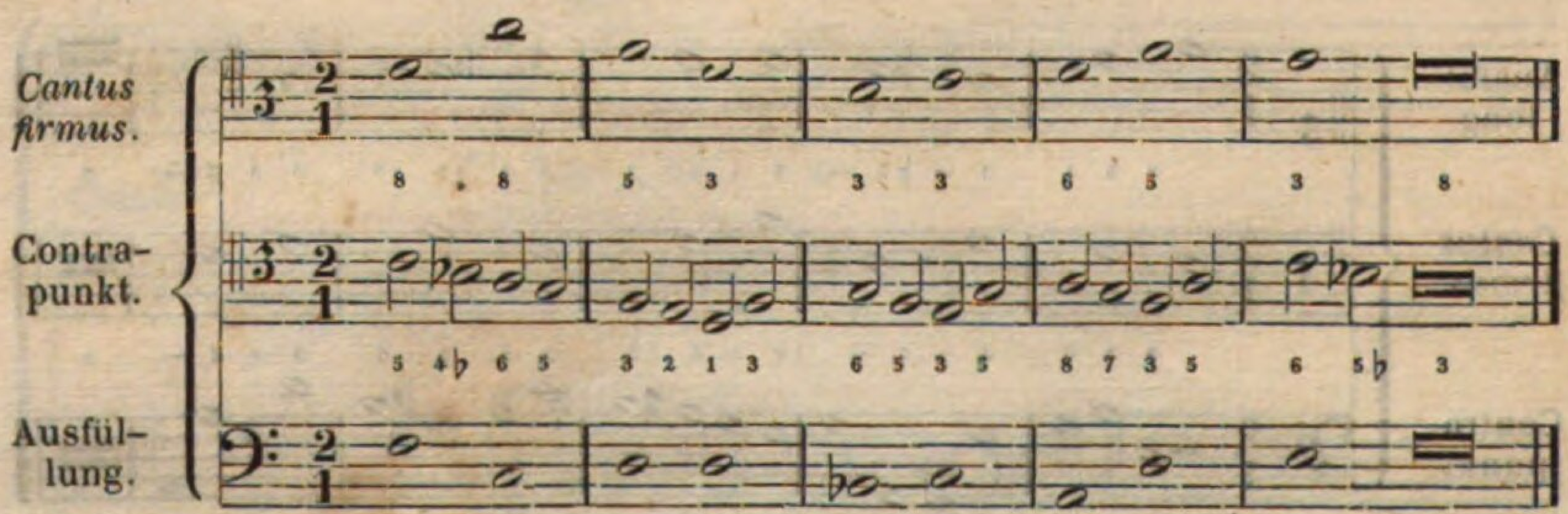




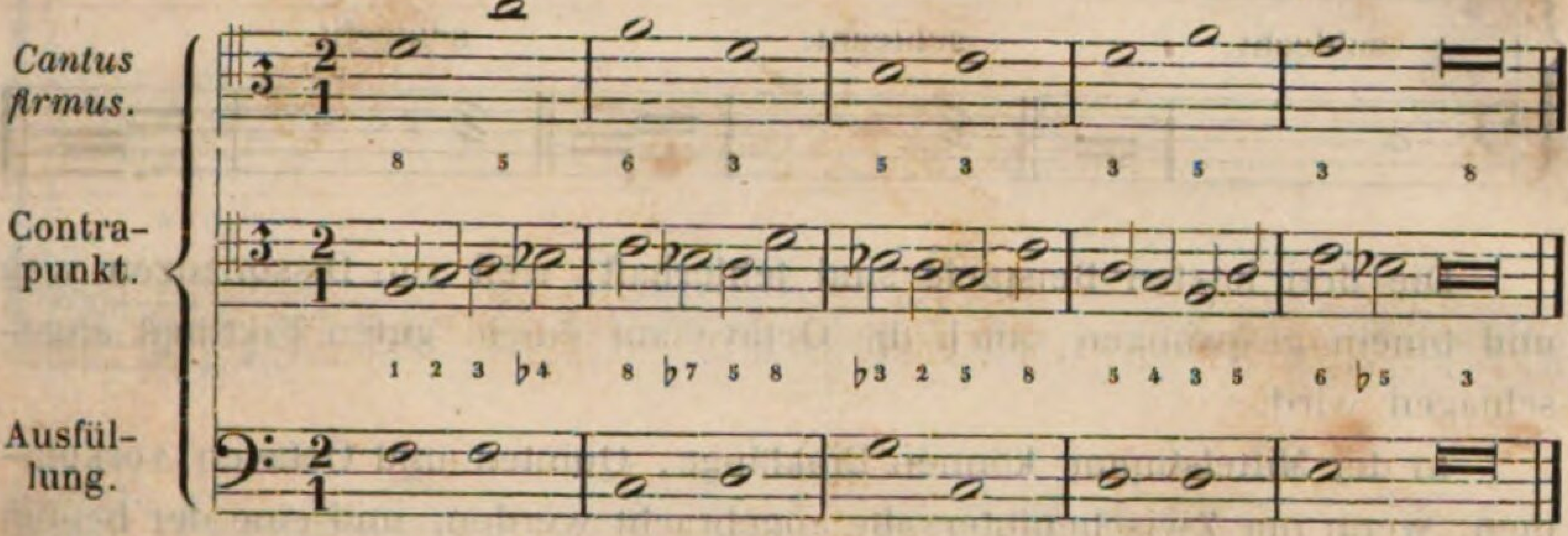
Bei der Versetzung der Choräle ist es am zweckmässigsten, aus einem Alt oben einen Violin, unten aber einen Bass zu machen, nämlich eine Octave höher oder tiefer zu transponiren; ein Tenorchoral wird hinauf in einen Sopran verwandelt; unten kann er bleiben.







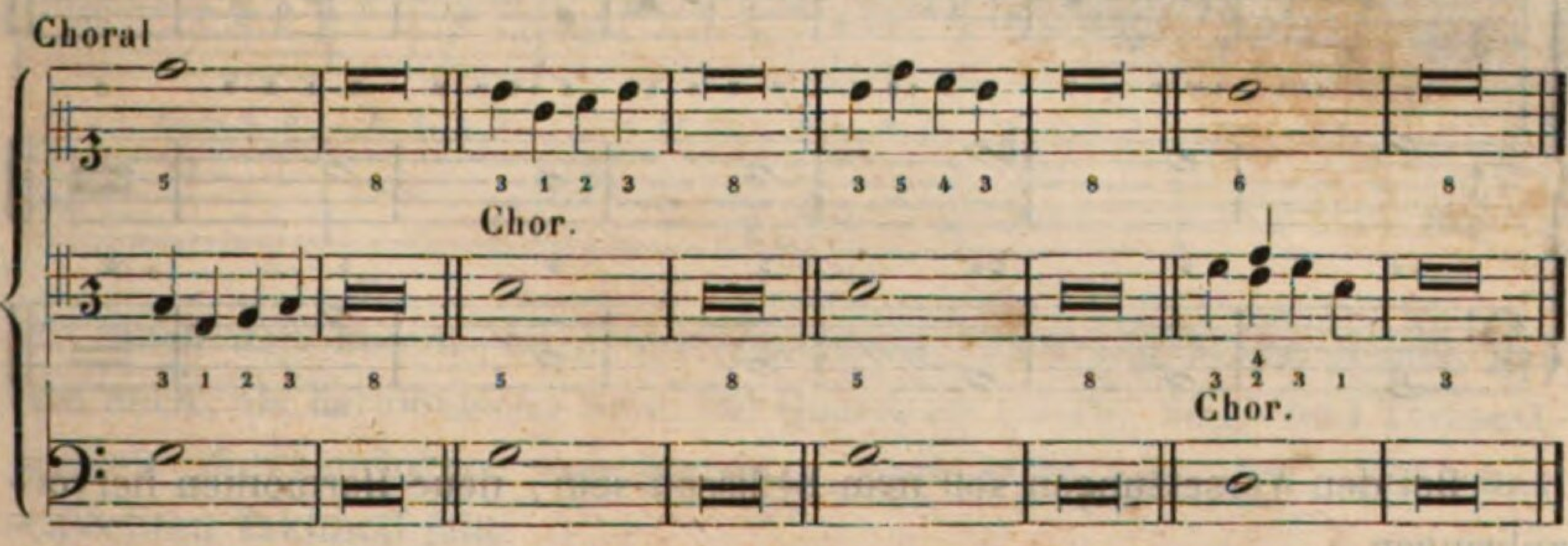
Die letzte Versetzung dieses Chorals könnte auch auf nachfolgende Weise variirt werden.



Siebentes Capitel.

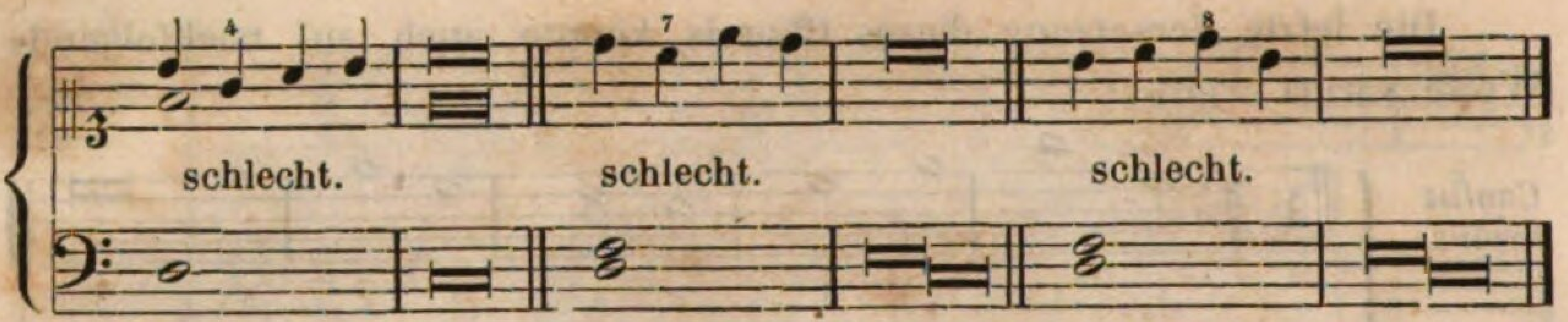
Von der dritten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes.

In dieser soll hauptsächlich auf jene Noten gesehen werden, welche in *Thesi* fallen. Kann bei dem ersten Viertel in *Arsi* der harmonische Dreiklang nicht Platz finden, so sucht man solches beim zweiten oder dritten zu bewerkstelligen. — Alle Dissonanzen dürfen wieder nur in stufenmässiger Fortschreitung, auf schlechte Takttheile fallend, und nie sprungweise angebracht werden. — Die Cadenzen lassen sich folgender Massen modificiren:





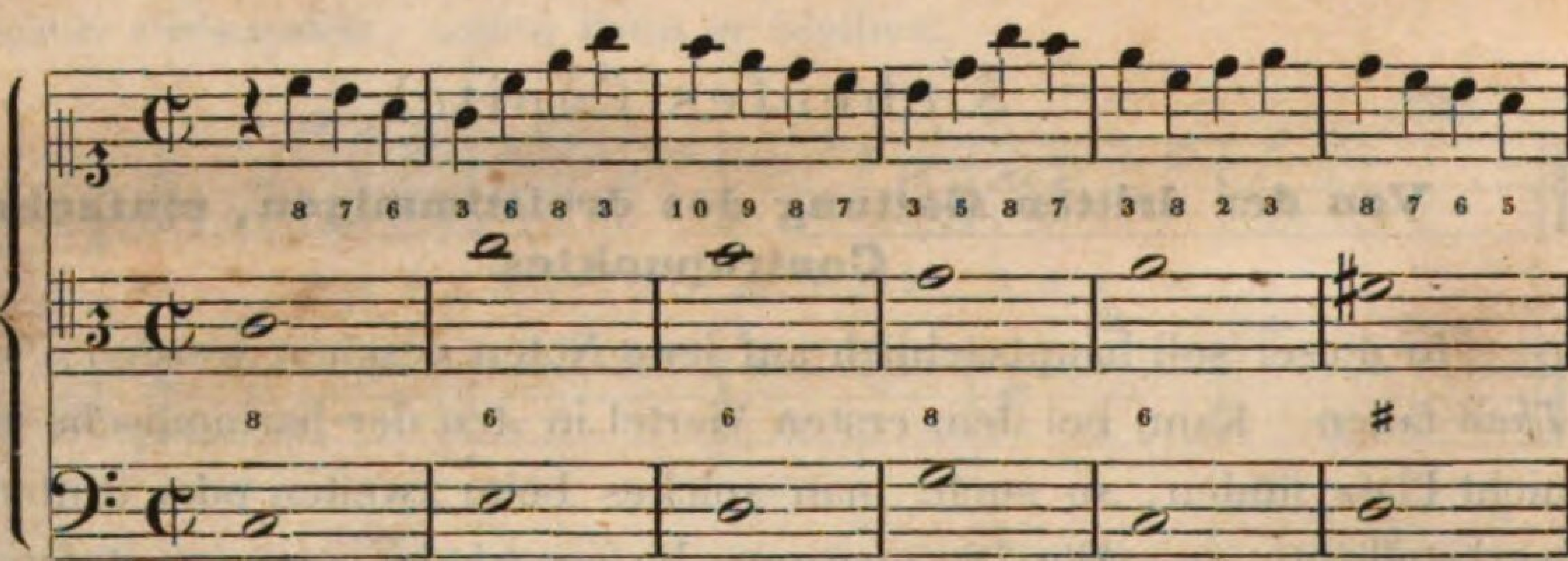
Bayerische Staatsbibliothek München



Die drei letzten Beispiele sind fehlerhaft, weil von Dissonanzen weg und hinein gesprungen, auch die Octave auf einem guten Takttheil angeschlagen wird.

In der Mittelstimme können Einklänge, Quinten und Octaven vorkommen, wenn nur Zwischenintervalle angebracht werden, und eine der beiden andern Stimmen die Gegenbewegung hat.

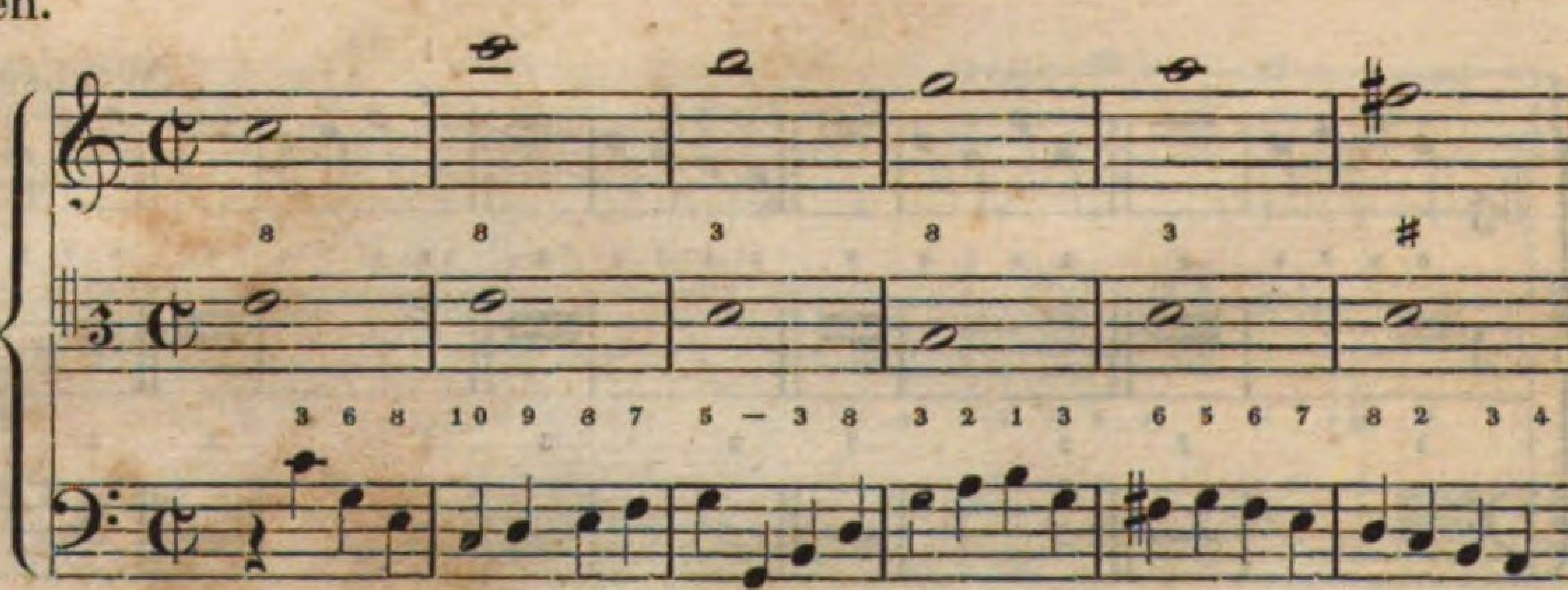
Contrapunkt.
Cantus firmus.
Ausfüllung.

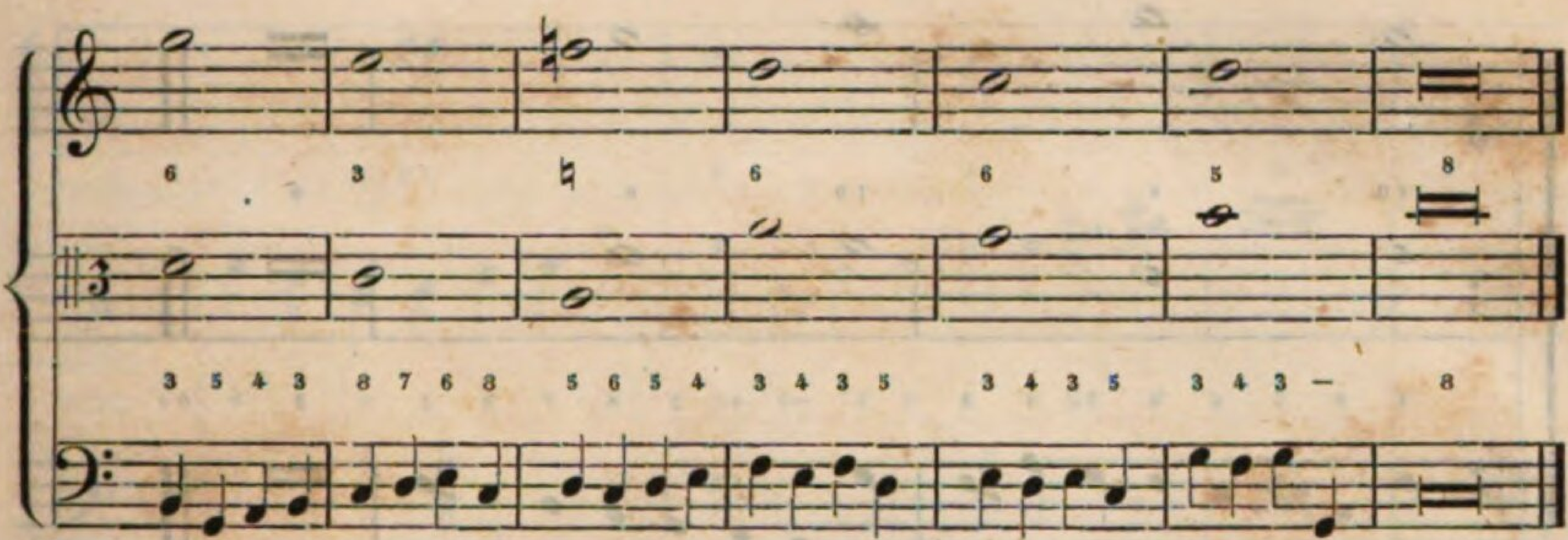




Bei den Versetzungen soll man beflissen sein, neue Harmonien hervorzubringen.

Cantus firmus.
Ausfüllung.
Contrapunkt.



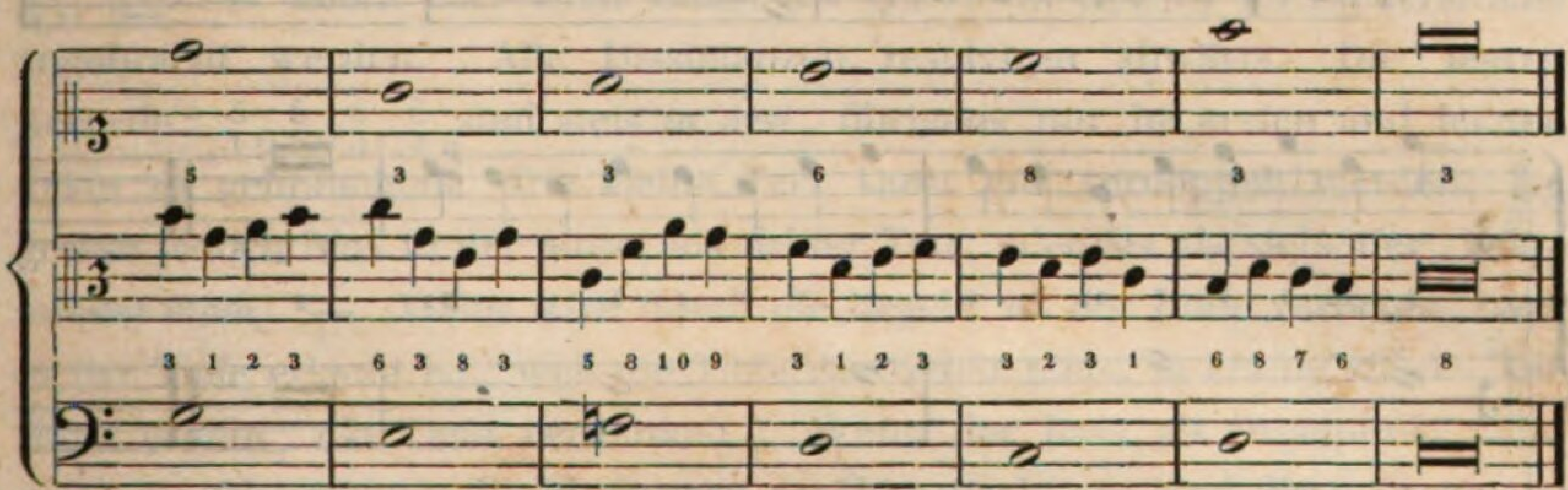


Ausfül-lung.

Contra-punkt.

Cantus firmus.





Nach den bereits beim zweistimmigen Satze gegebenen Regeln darf man auch, als harmonische Note, die Quarte im Quart-, Sext- und Terzsext-Accorde durchspringen, vorausgesetzt, dass selbe, in *Arsi*, auf einen schlechten Taktheil fällt.

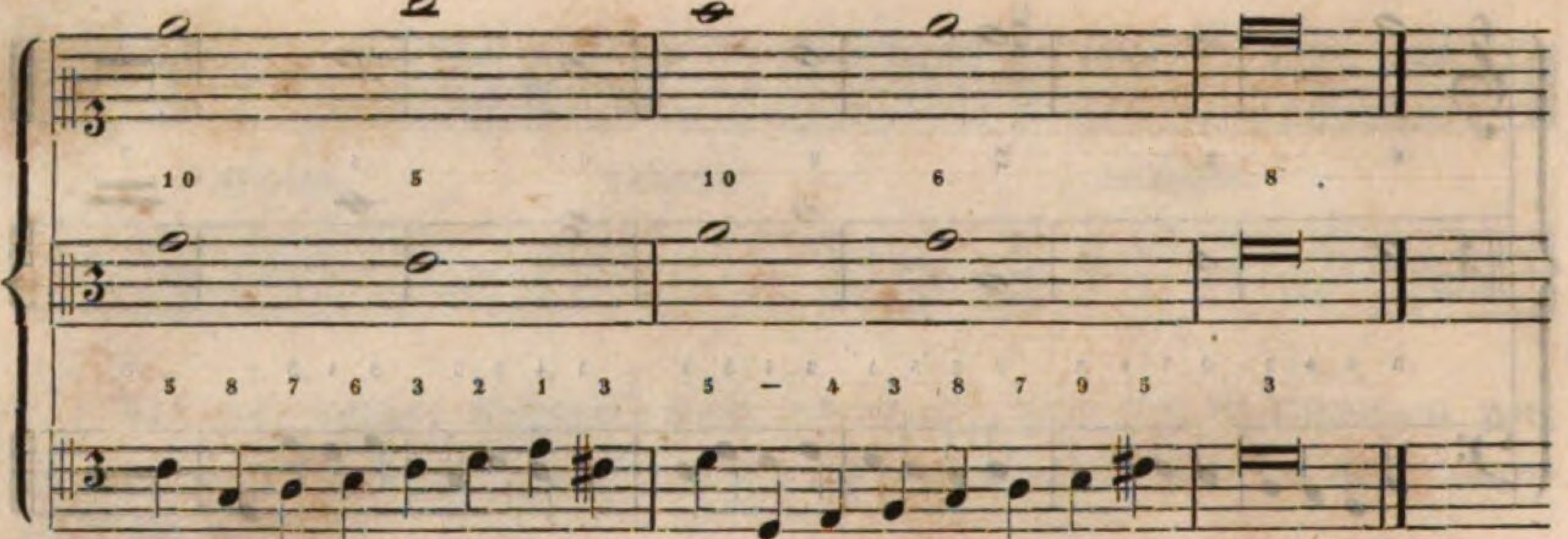
Cantus firmus.

Ausfül-lung.

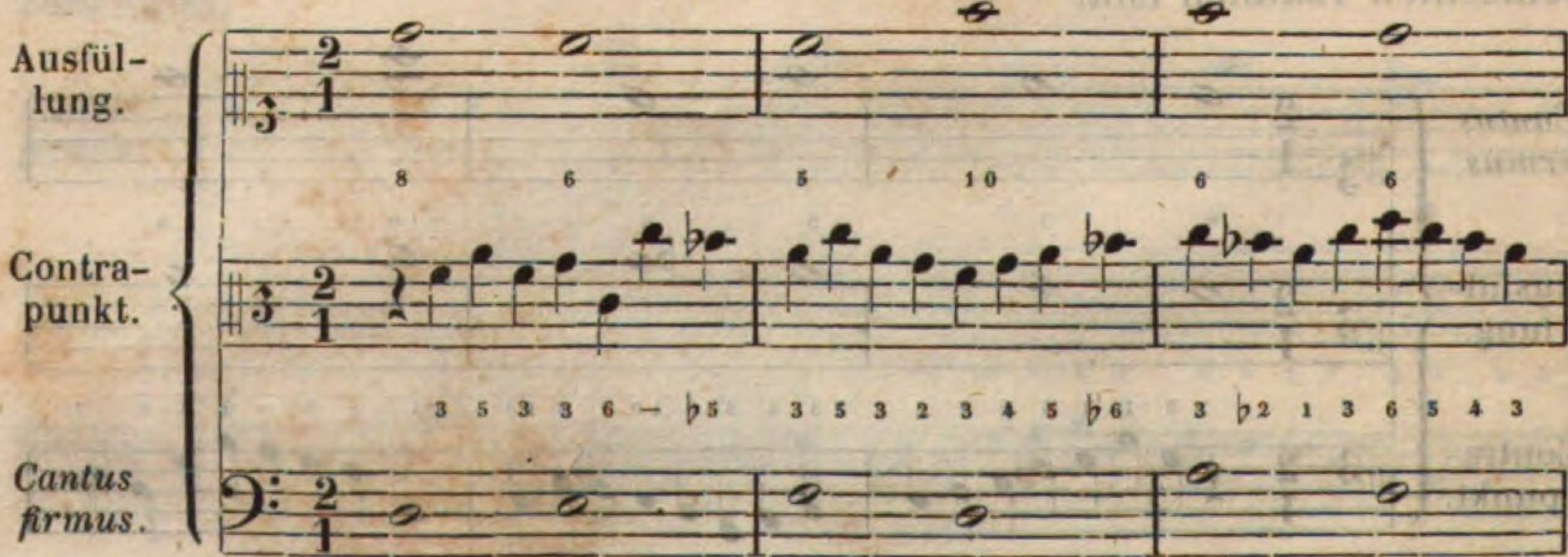
Contra-punkt.



Bayerische Staatsbibliothek München







Bayerische Staatsbibliothek München



Achtes Capitel.

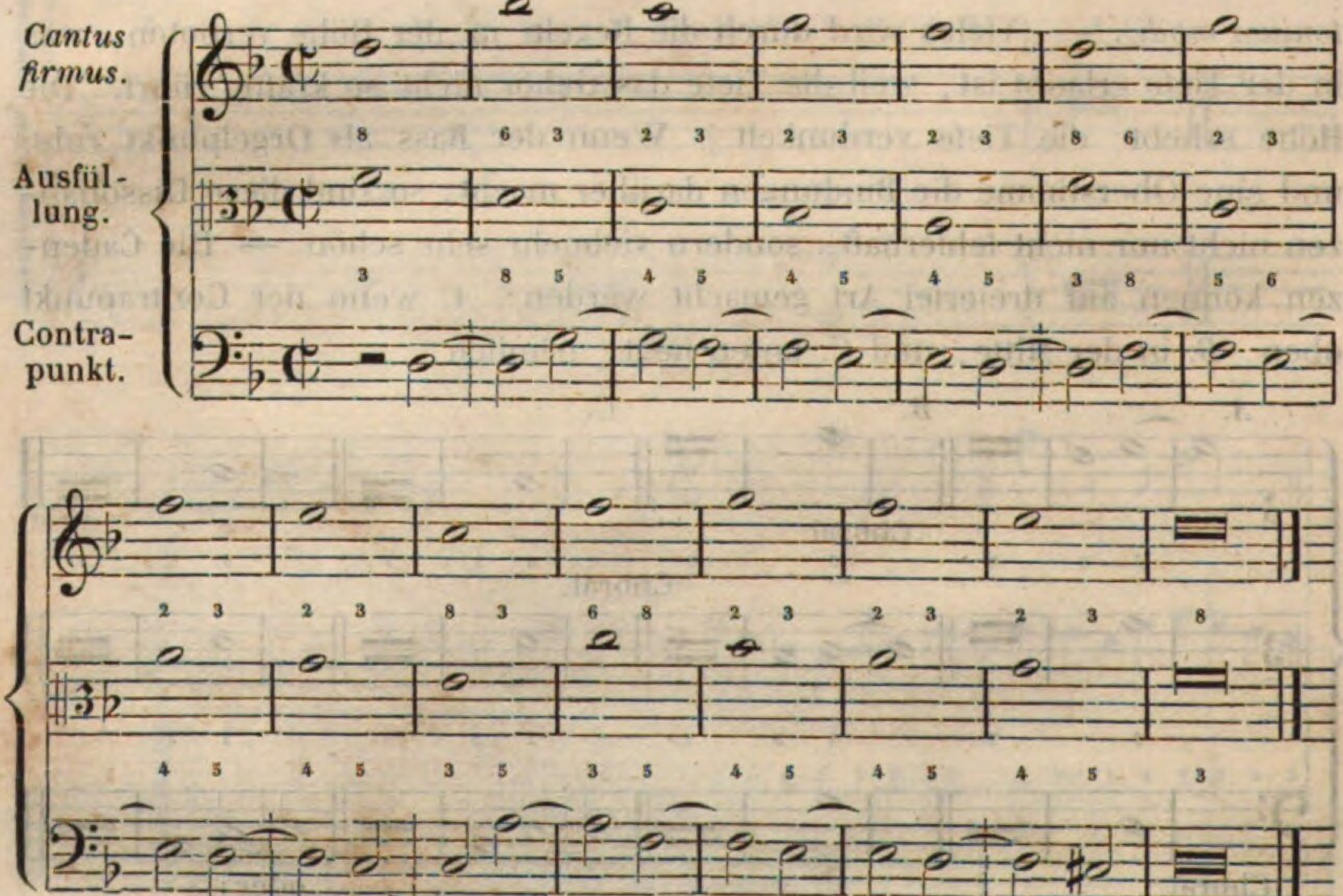
Von der vierten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes.

Hier sind abermals im Aufstriche nur consonirende Accorde zu machen; *in Thesi*, woselbst die Bindung liegt, können auch Dissonanzen mit den ihnen zuständigen Gefährten vorkommen, z. B. $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5-\\43\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6-\\43\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8-\\43\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}76\\3-\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8-\\76\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}98\\3-\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}98\\6-\end{smallmatrix}$. — Somit darf auch selbst der Quartsext-Accord im Niederstriche angebracht werden. Alle Dissonanzen resolviren abwärts. Die leeren Accorde: $\begin{smallmatrix}5\\1\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\8\end{smallmatrix}$ sind stets *in Arsi*, übrigens nur im ersten und letzten Takte zu gebrauchen. Die kleine Terz kann gut verdoppelt werden; die grosse jedoch blos in der Mitte, als dritter Ton; niemals als siebenter *(semitonium modi)*. — (Vieles wird durch die Regeln in der Höhe verboten, was in der Tiefe erlaubt ist, weil die Tiefe das Gehör nicht so kräftig rührt. Die Höhe erhebt; die Tiefe verdunkelt.) Wenn der Bass als Orgelpunkt ruht, und eine Oberstimme die Bindungen darüber macht, so sind diese Dissonanzen nicht nur nicht fehlerhaft, sondern vielmehr sehr schön. — Die Cadenzen können auf dreierlei Art gemacht werden: *A.* wenn der Contrapunkt oben, *B.* in der Mitte, und *C.* unten liegt; nämlich:

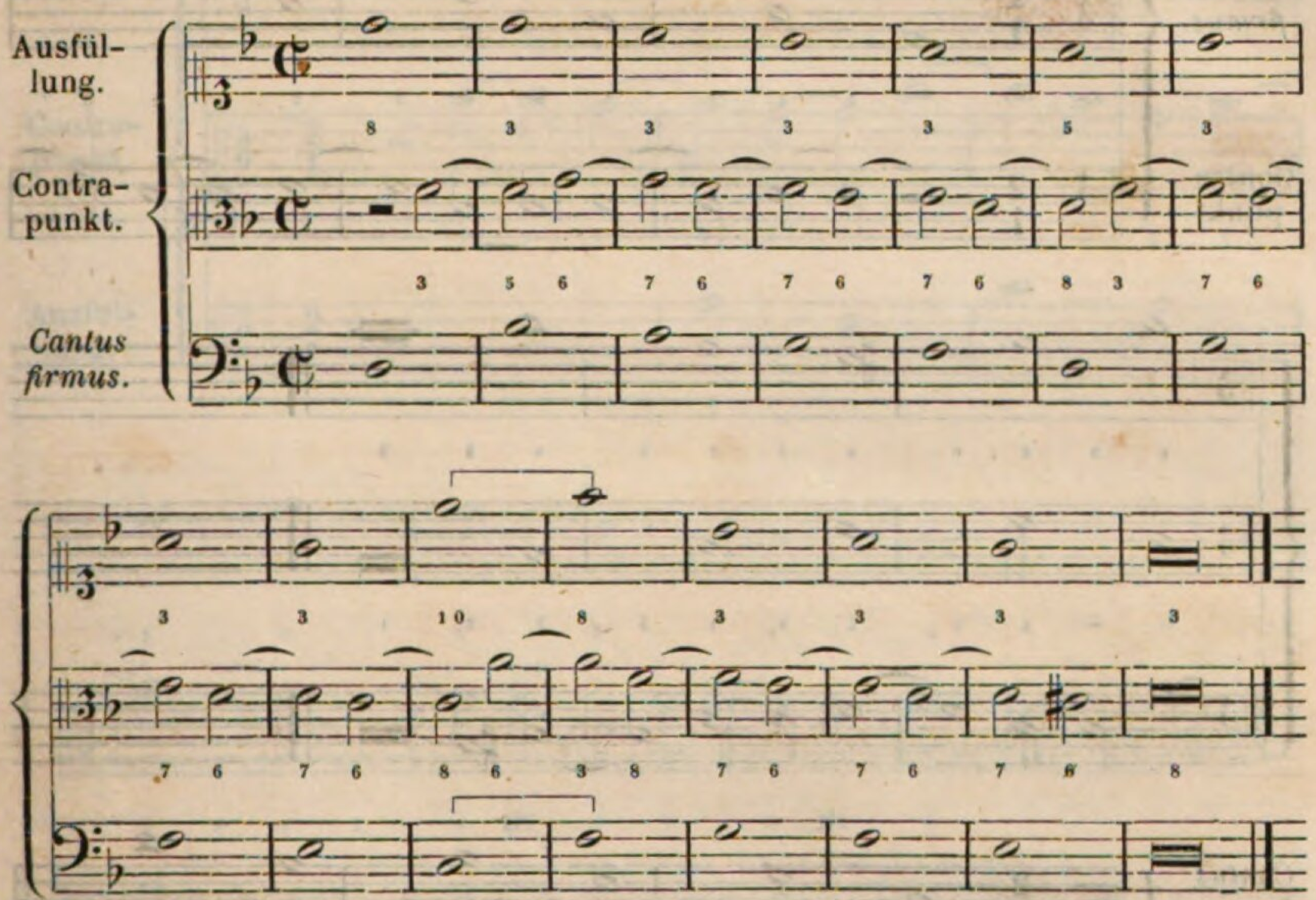




In diesem Beispiele kommt die Septligatur gar häufig vor. Durch ein paar frei angeschlagene Consonanzen hätte diesem Uebelstande gesteuert werden können. Beim vierten und fünften Takte von rückwärts finden sich heimliche Quinten.



Auch hier wurde mit der gebundenen Secunde verschwenderisch umgesprungen. (Die vielen nachschlagenden Quinten gelten für keinen Fehler. Sonderbar! Meine Wenigkeit kann platterdings keinen Wohlgefallen daran finden.)






Ausfül-
lung.
Cantus
firmus.
Contra-
punkt.


Cantus
firmus.
Contra-
punkt.
Ausfül-
lung.

Variation dieses Chorals mit neuem Contrapunkt und anderer Grundstimme.



Neuntes Capitel.

Von der fünften Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunktes.

Die Ausfüllungsstimme erhält hier, so wie in den vorigen Gattungen, das jedem Accorde zustehende Begleitungsintervall.

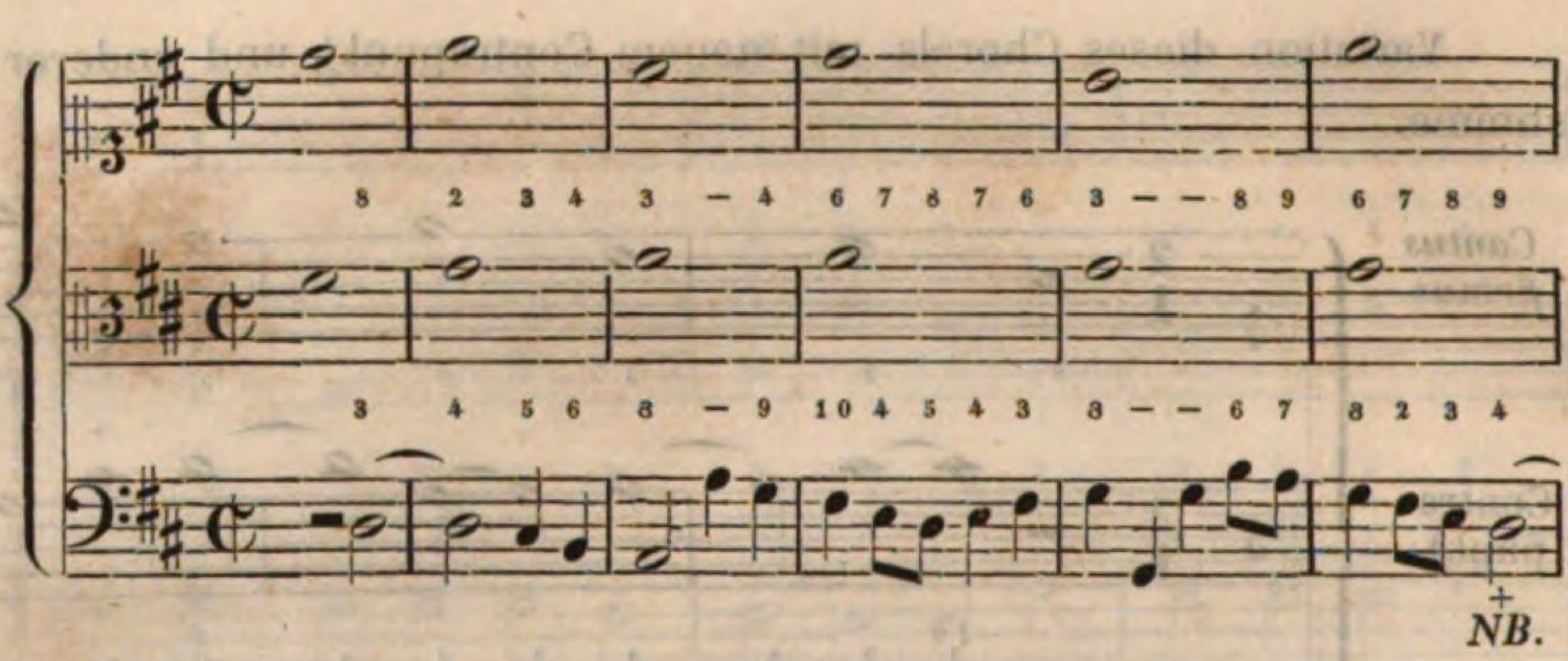
Der Contrapunkt soll einen möglichst schönen, natürlich fliessenden Gesang erhalten. Verminderte und übermässige Sprünge bleiben immerdar verboten.

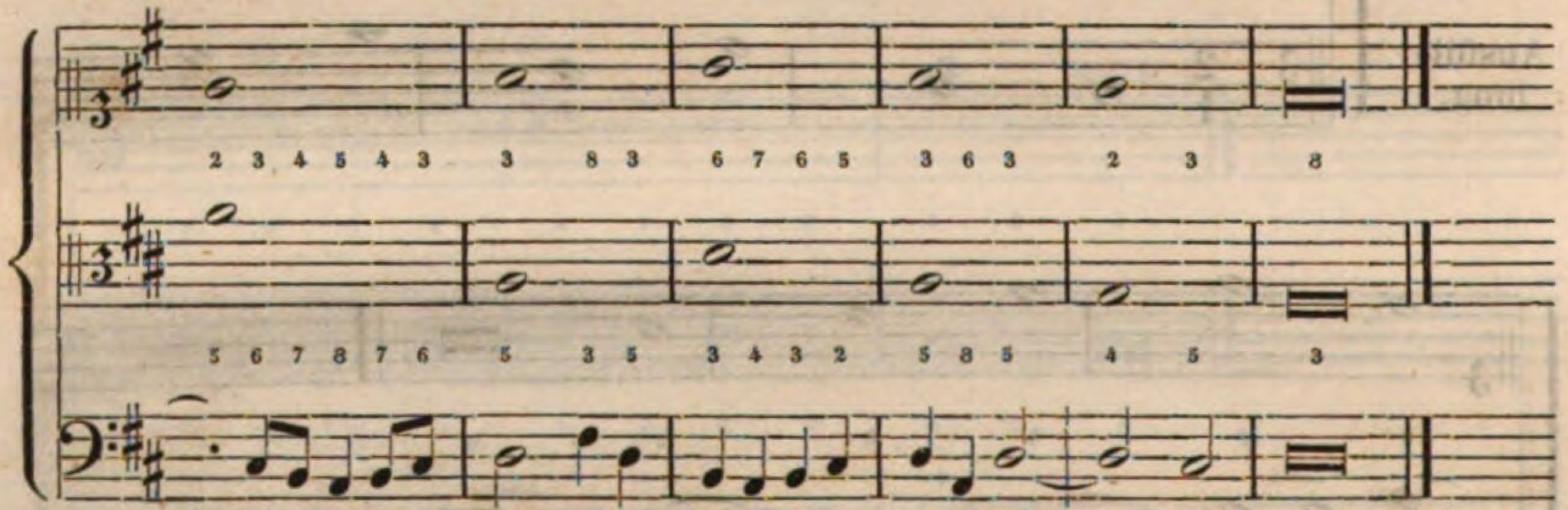
Die Cadenzen können entweder nach der zweiten, oder, mit Ligaturen, nach der vierten Species gemacht werden.

Cantus firmus.

Ausfül-lung.

Contra-punkt.



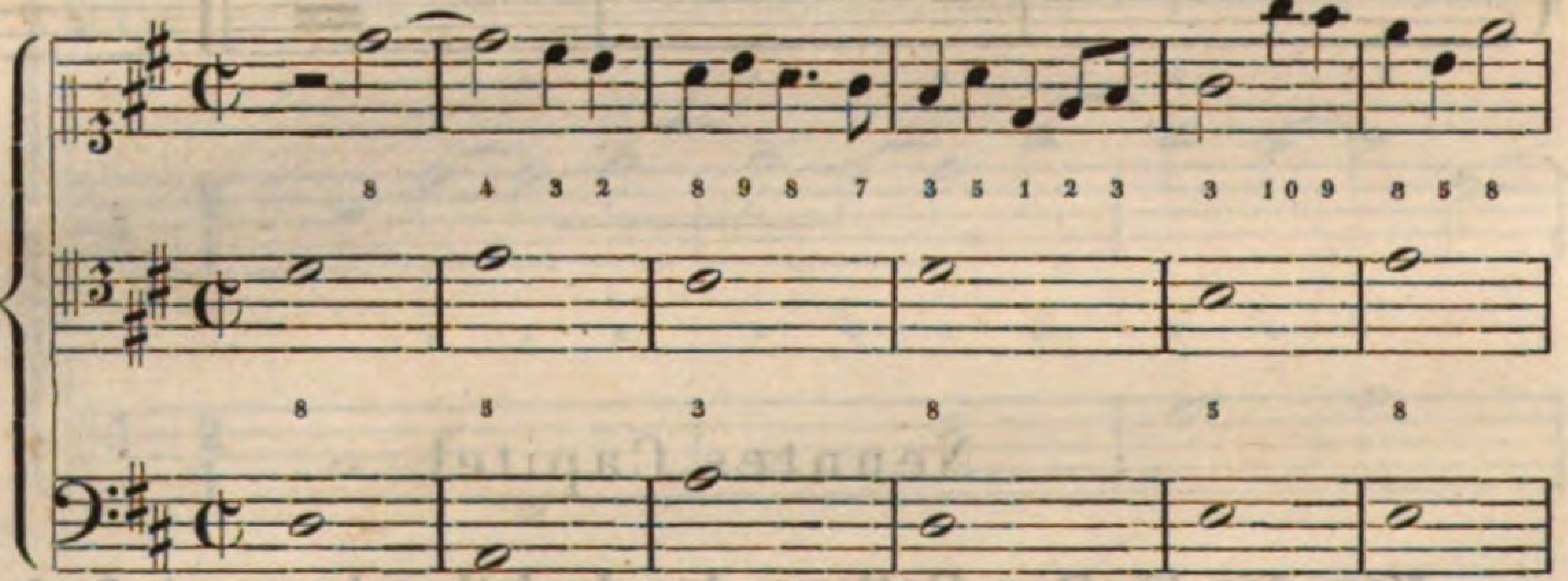


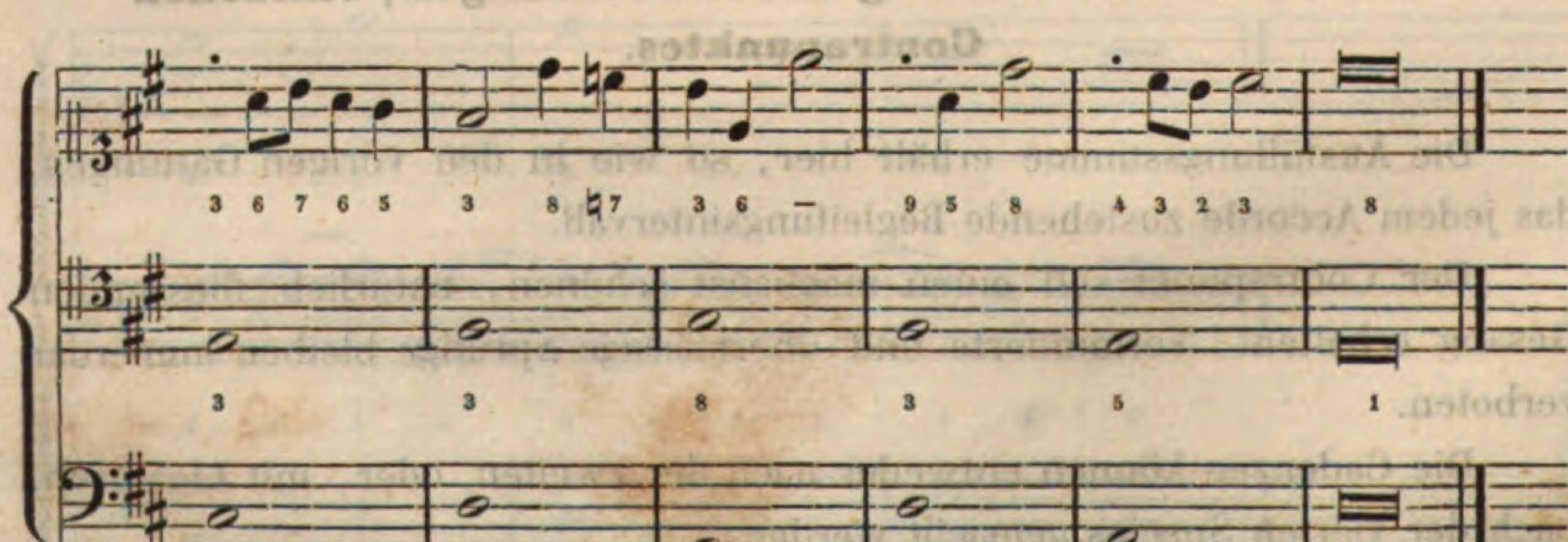
Bei diesem *NB.* ist zwar ein fehlerhafter Ruhepunkt, ein sogenannter Einschnitt; nämlich die halbe Note *D, in Arsi*; jedoch dadurch verbessert, dass selbe im nächsten Takte schon gebunden liegt.

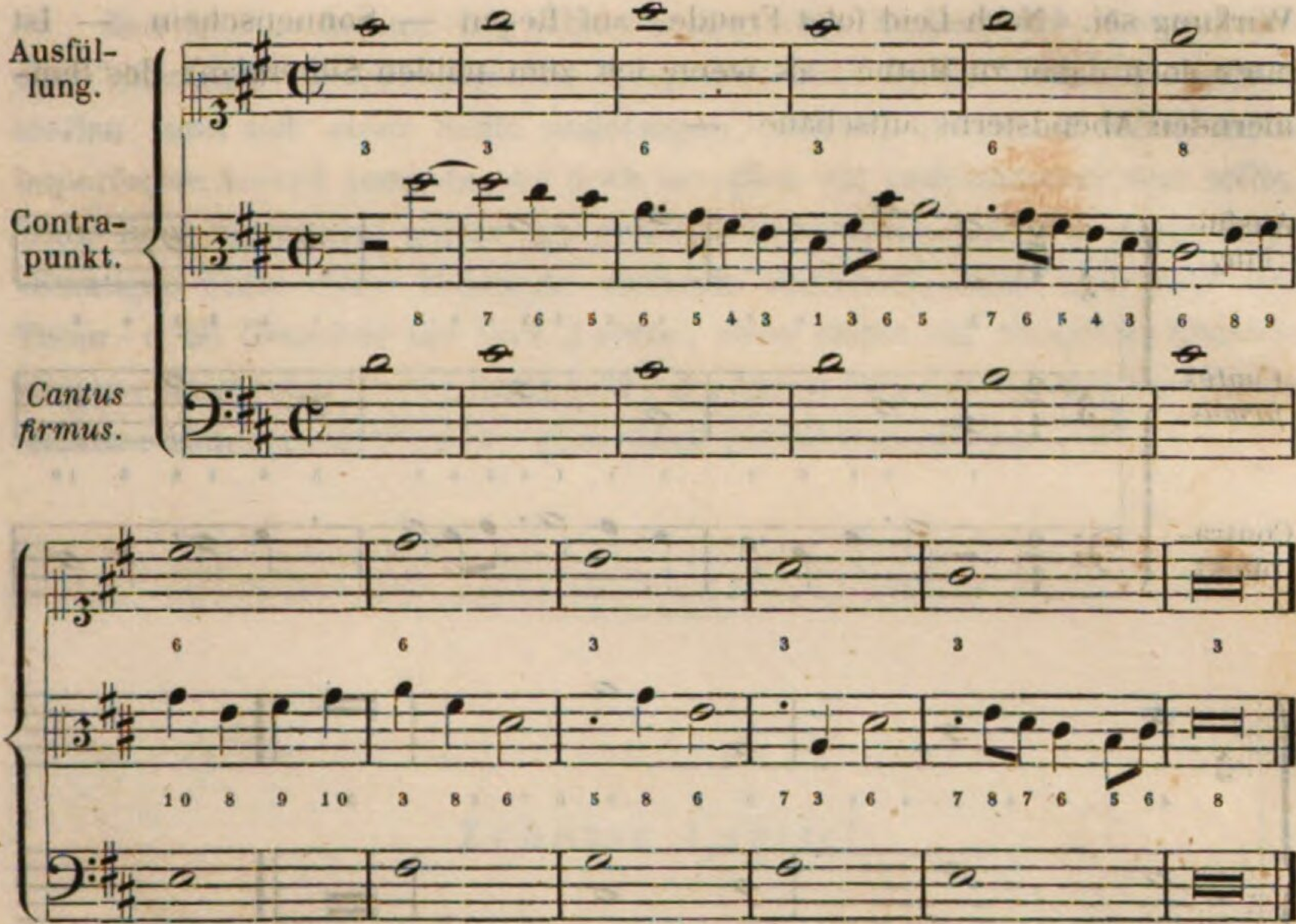
Contra-punkt.

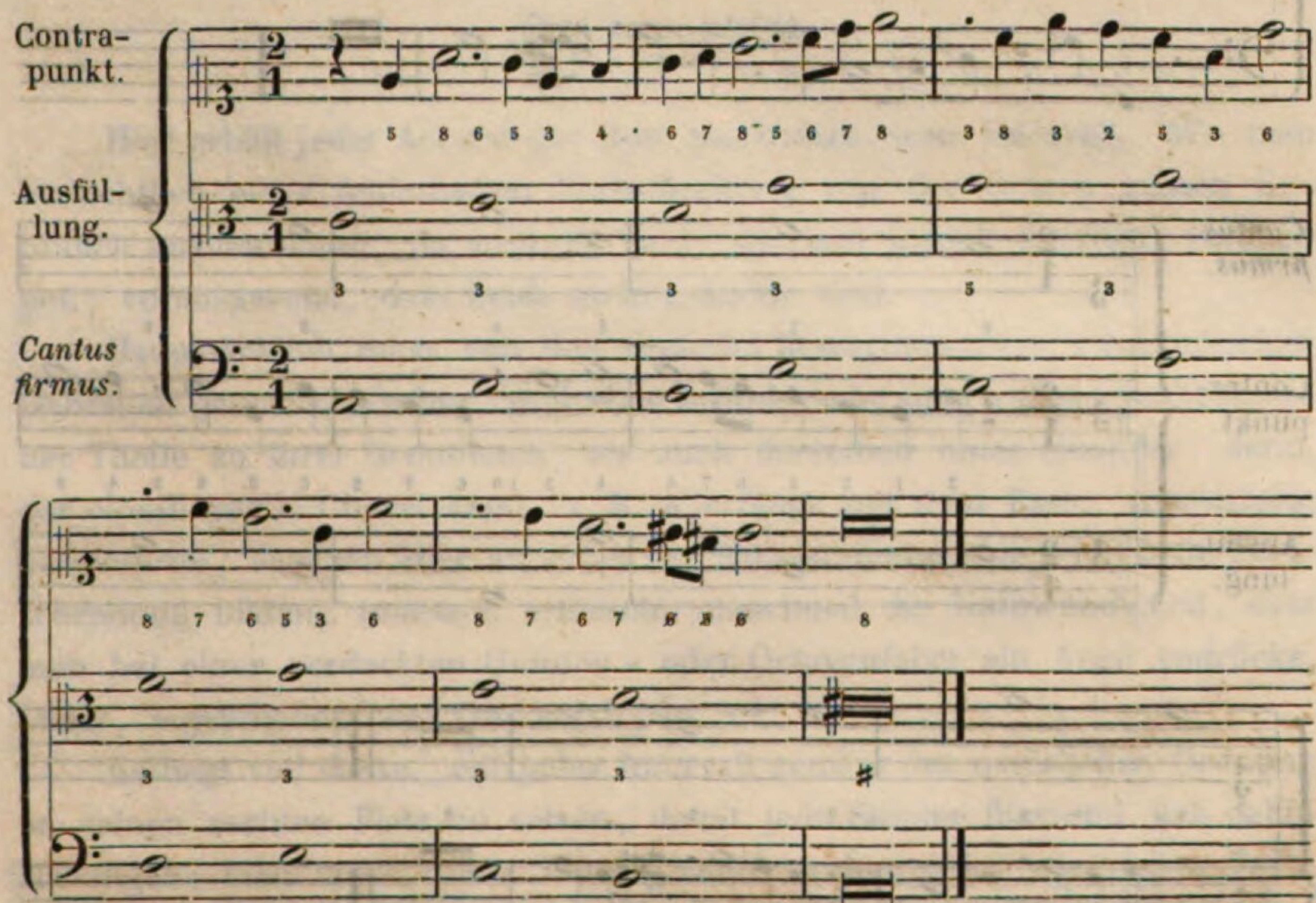
Cantus firmus.

Ausfül-lung.





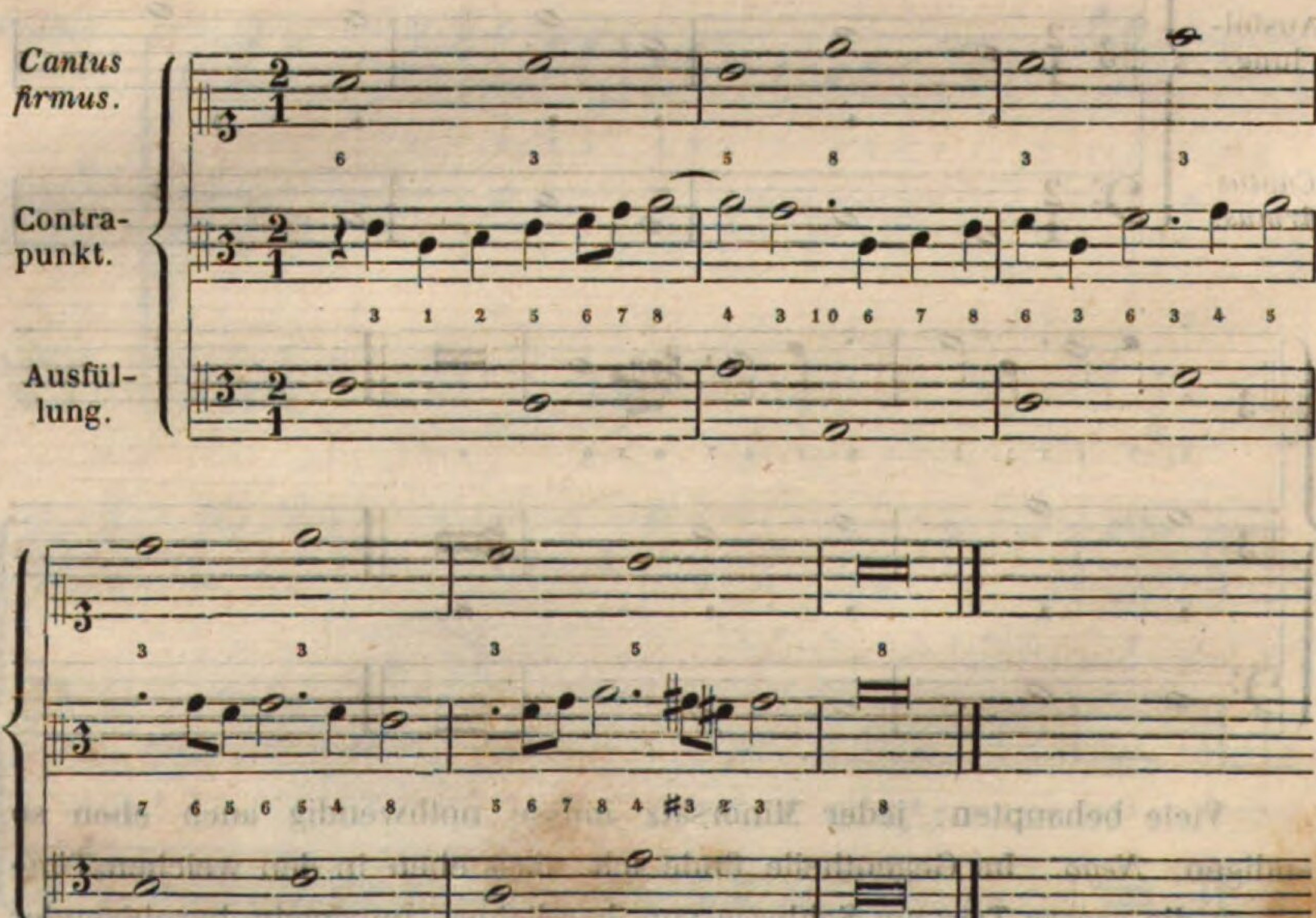




Viele behaupten: jeder Minorsatz müsse nothwendig auch eben so endigen. *Nego.* Im Gegentheile finde ich, dass eben in den weichen Tonleitern die grosse Terz am Schlusse von herrlicher, ungemein beruhigender

Wirkung sei. Nach Leid folgt Freude; auf Regen — Sonnenschein. — Ist mir's doch dabei zu Muthe, als wenn ich zum milden Silberglanz des flimmernden Abendsterns aufschaue! —





Hier ist eine Licenz. Ich habe von dem alten Machtspruch: Keine Regel ohne Ausnahme *(nulla regula sine exceptione)* auch einmal Gebrauch machen wollen, und mit einer Sexte angefangen, nämlich im ersten Takte einen imperfecten Accord gemacht, wo doch *ex officio* ein vollkommener sein sollte. Ohne Reue zu fühlen, gelobe ich dennoch Besserung, und will beim vierstimmigen Satze diese Todsünde dadurch abbüssen, dass ich unter das Tenor-*C* als Grundton die Terz *A* setze; dann giebts ein completes Quadricinium; dann wird's wohl recht sein; die Herrn Philister werden mir nichts anhaben können, und *nolens volens* mich pardoniren müssen. —

Zehntes Capitel.

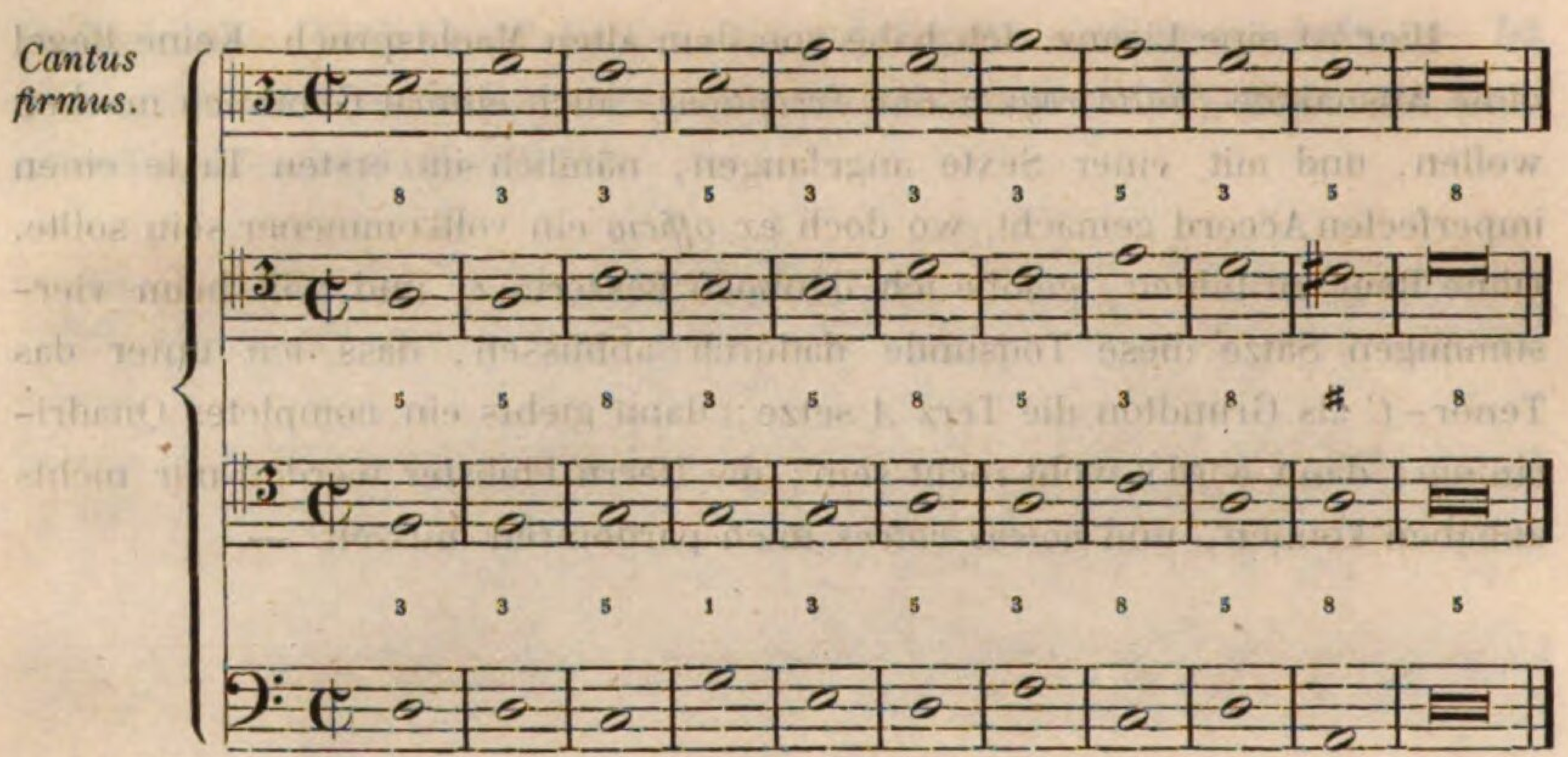
Erste Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes.

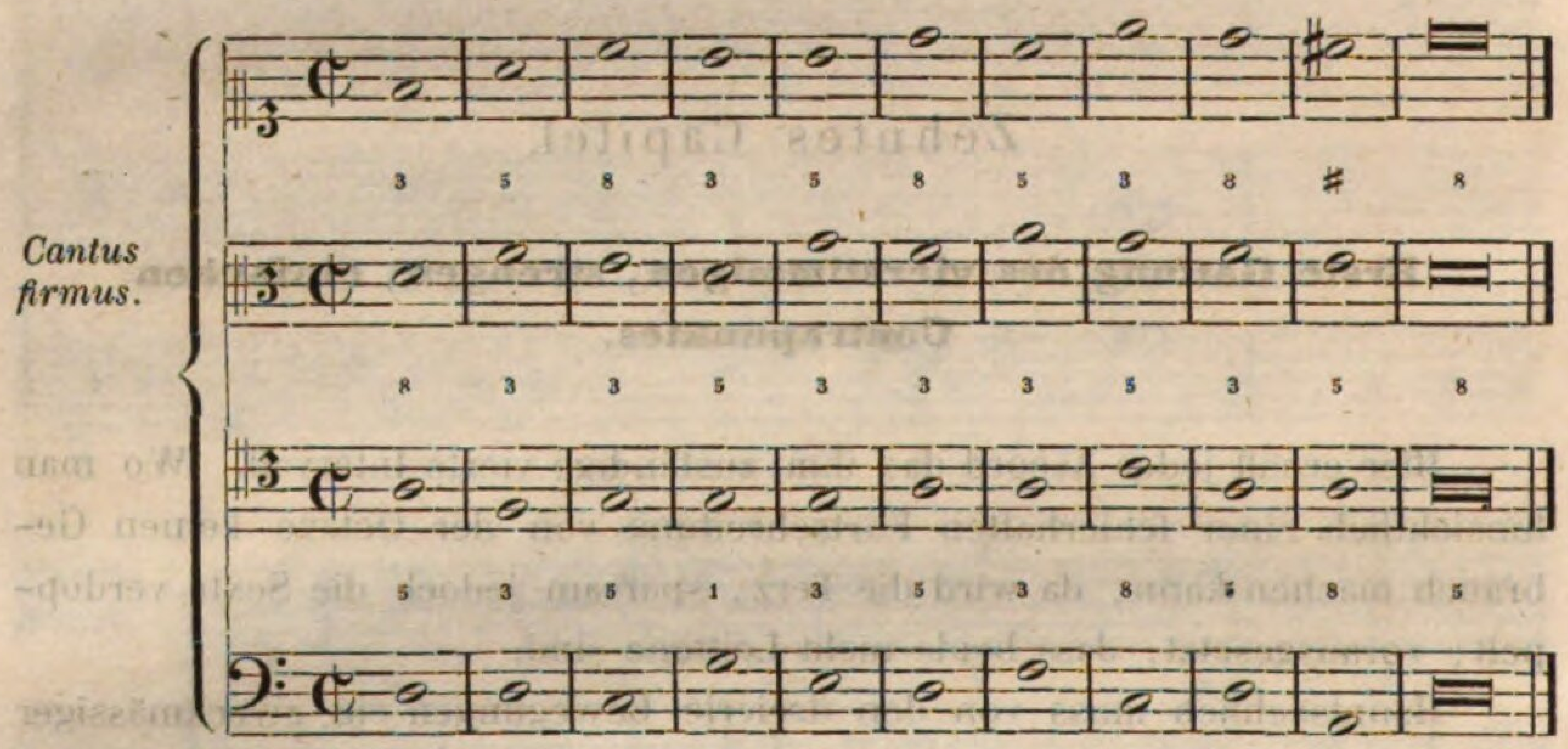
Hier erhält jeder Accord das ihm zuständige vierte Intervall. Wo man hinsichtlich einer fehlerhaften Fortschreitung von der Octave keinen Gebrauch machen kann, da wird die Terz, sparsam jedoch die Sexte verdoppelt; vorausgesetzt, dass beide nicht Leittöne sind.

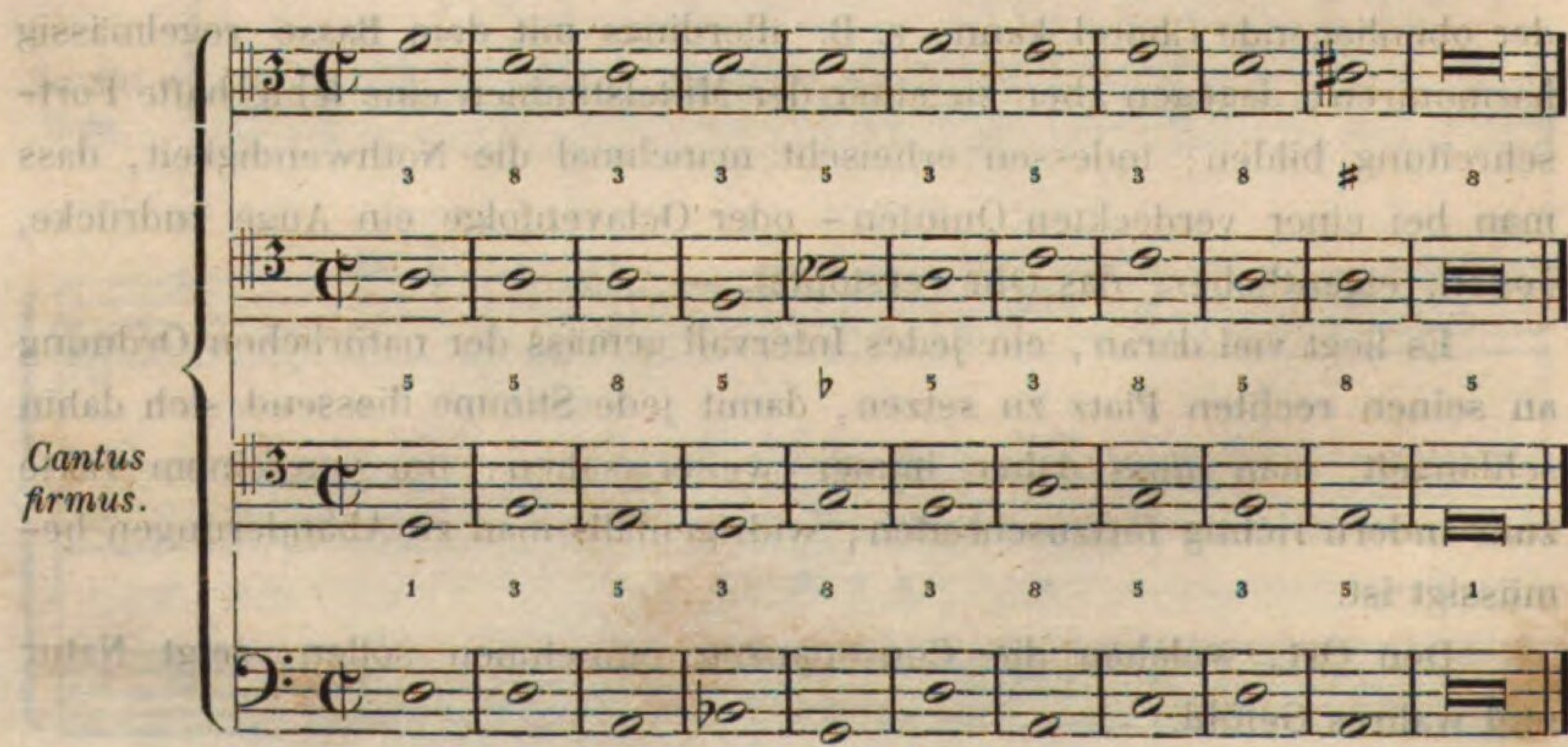
Hauptsächlich muss von den dreierlei Bewegungen ein zweckmässiger Gebrauch gemacht werden, und eben sowohl sehe man auf die Verhältnisse der Theile zu ihrer Grundbasis, als auch derselben unter einander; denn, der obenliegende Choral kann, z. B. allerdings mit dem Basse regelmässig harmoniren, dagegen aber zu einer der Mittelstimmen eine fehlerhafte Fortschreitung bilden; indessen erheischt manchmal die Nothwendigkeit, dass man bei einer verdeckten Quinten- oder Octavenfolge ein Auge zudrücke, (oder, eigentlicher: das Ohr verstopfe). —

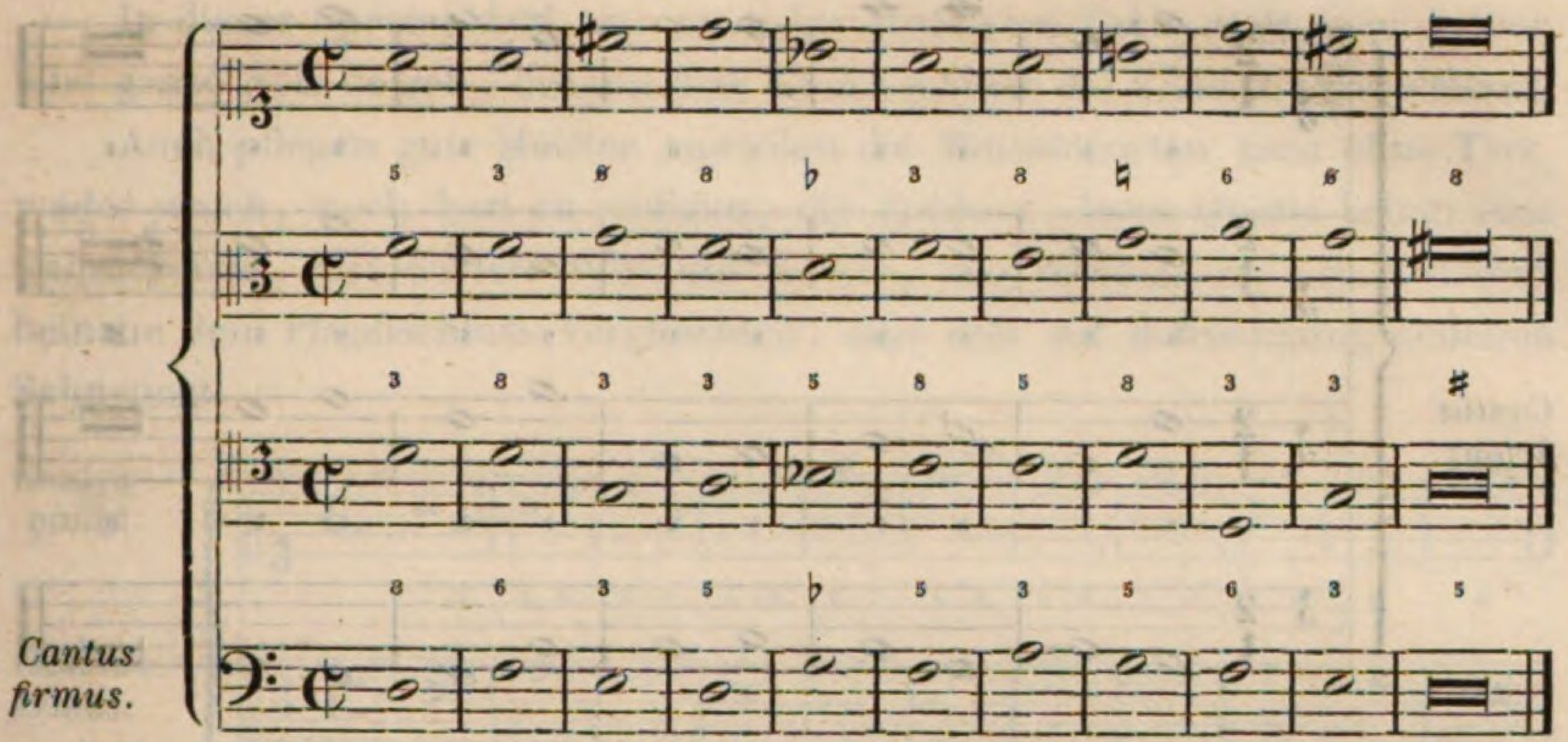
Es liegt viel daran, ein jedes Intervall gemäss der natürlichen Ordnung an seinen rechten Platz zu setzen, damit jede Stimme fliessend sich dahin schlängelt; man muss daher immer weiter sehen, um von einem Takte zum andern richtig fortzuschreiten, widrigenfalls man zu Abänderungen bemüssigt ist.

Den Ort, welchen die Consonanzen einnehmen sollen, zeigt Natur und wahres Gefühl.

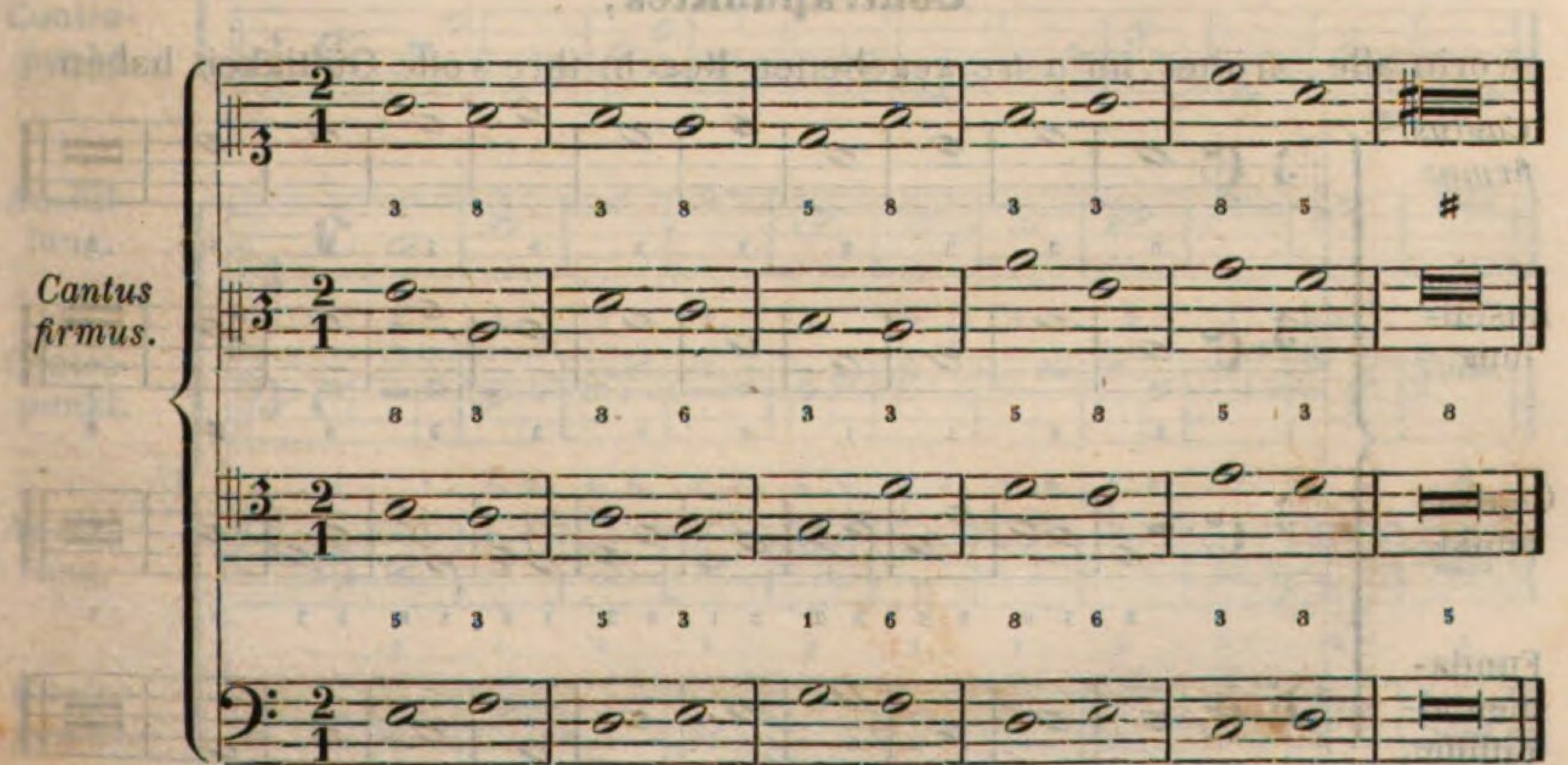

Cantus firmus.

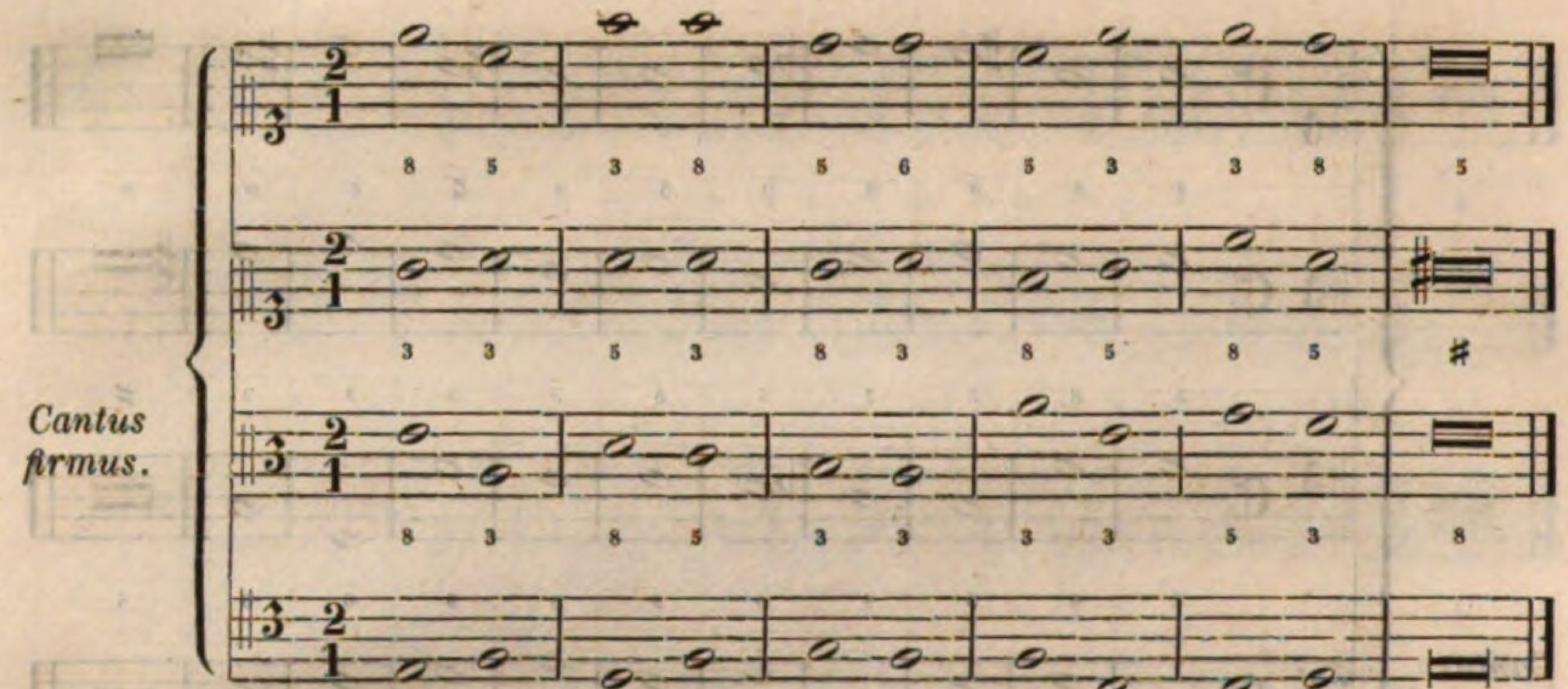

Cantus firmus.


Cantus firmus.


Cantus firmus.


Cantus firmus.


Cantus firmus.

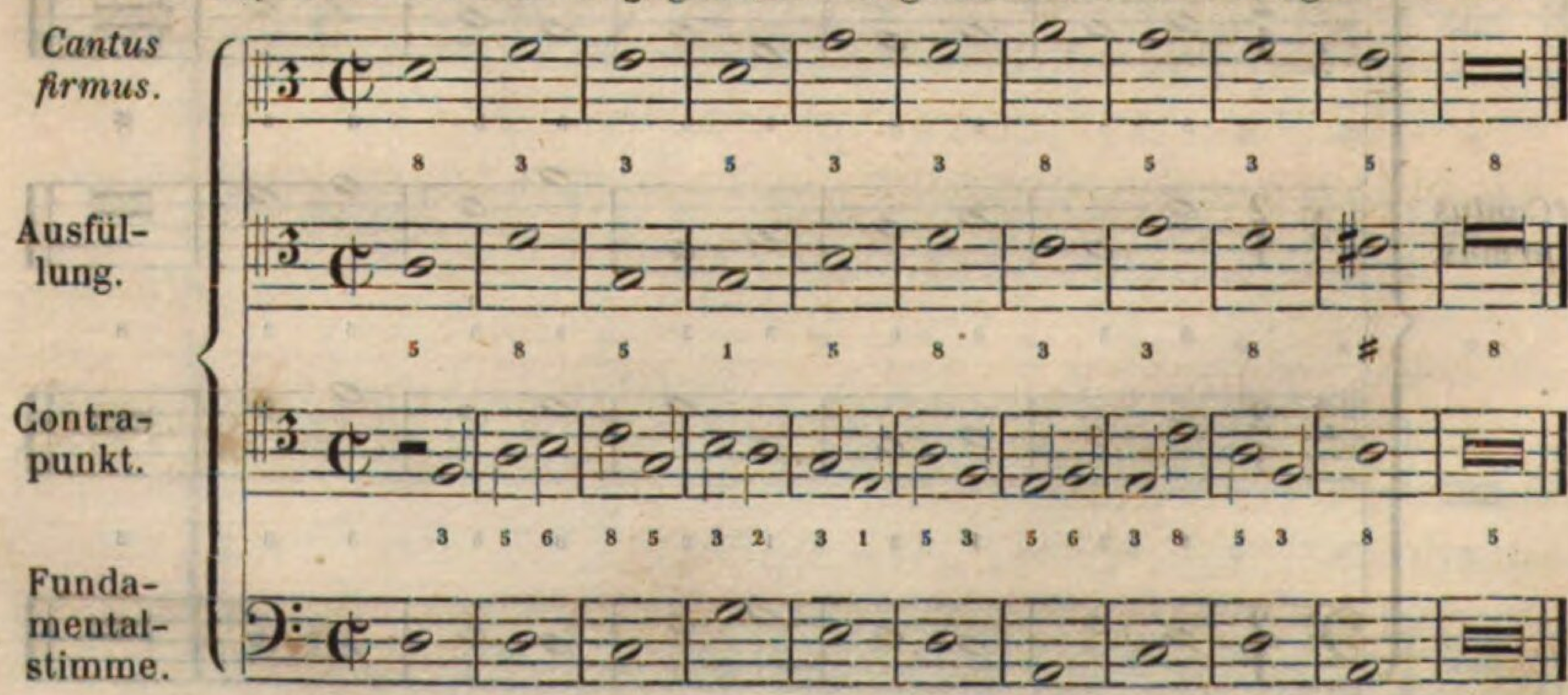




Elftes Capitel.

Zweite Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes;

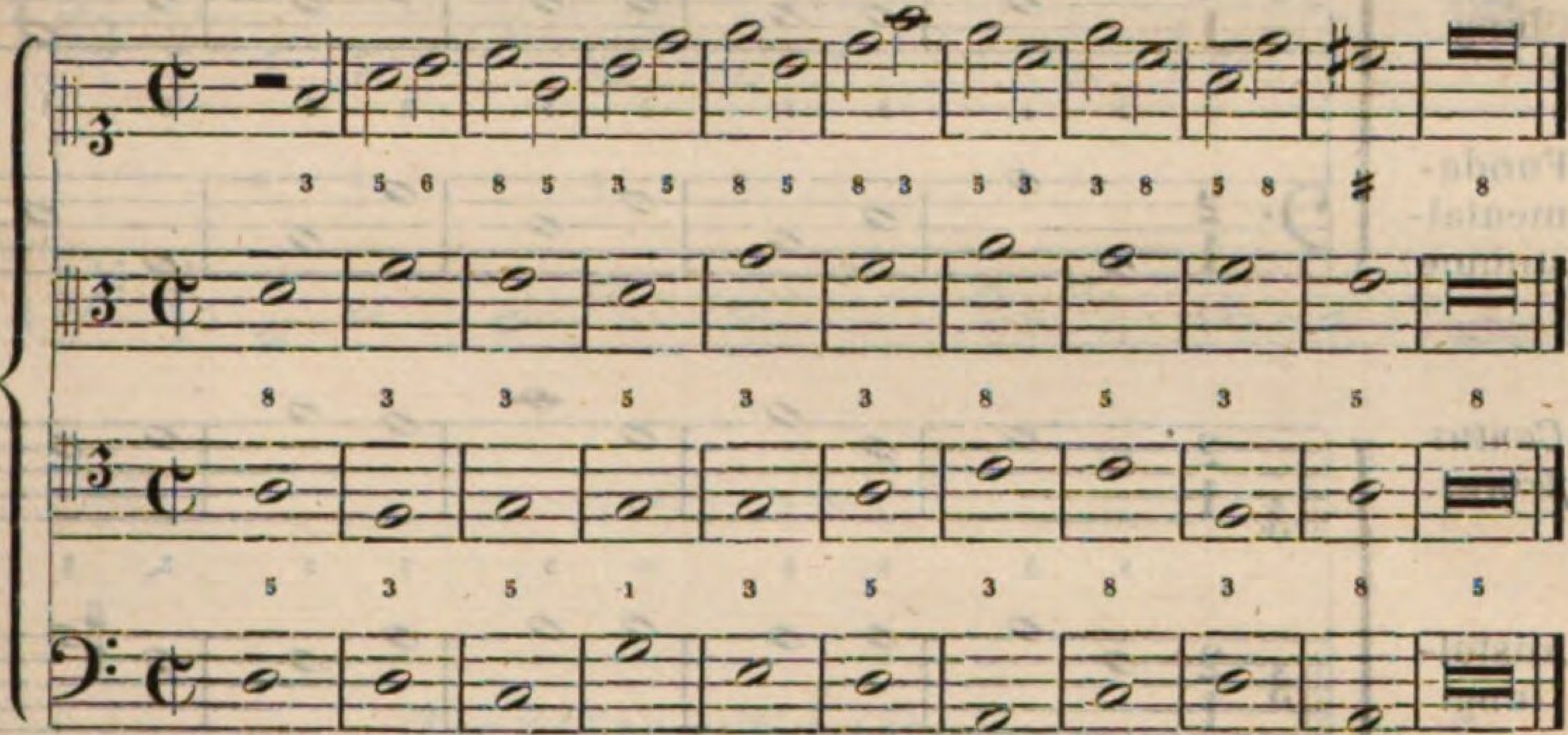
worin alle, früher im *a tre* gegebenen Regeln ihre volle Gültigkeit haben.



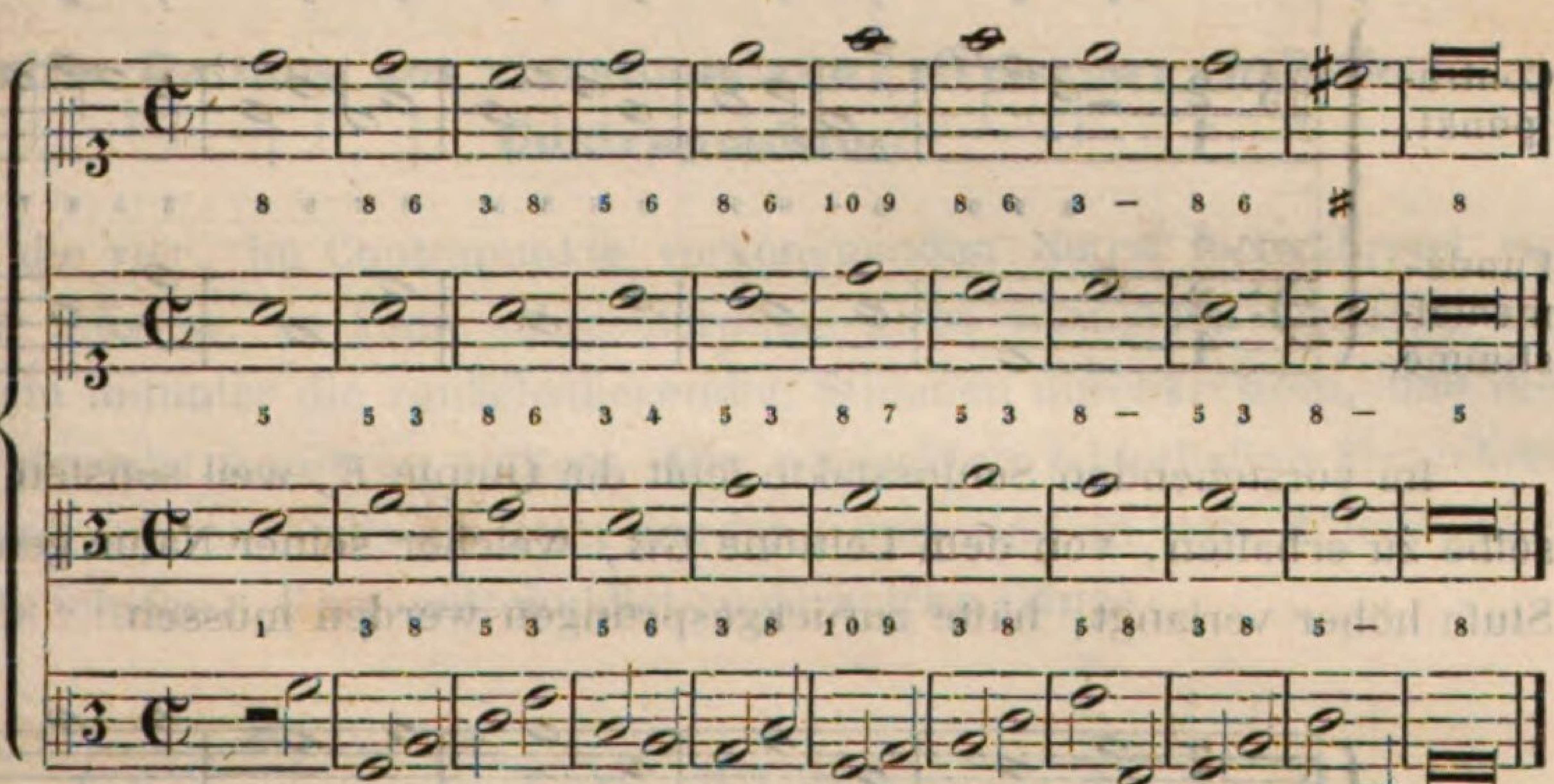
In dieser Species darf man auch im vorletzten Takte statt zwei halben eine ganze Note setzen, um mit dem Choralschluss die Cadenz zu erweitern.

Auch pflegen gute Meister zuweilen die Minortonarten ganz ohne Terz, weder weich, noch hart zu endigen; die farblose, leere Quinte bringt eine unbestimmte, fast düstere Wirkung hervor, und erweckt in dem Zuhörer, beinahe dem Plagalschluss vergleichbar, eine erst auf Befriedigung hoffende Sehnsucht.

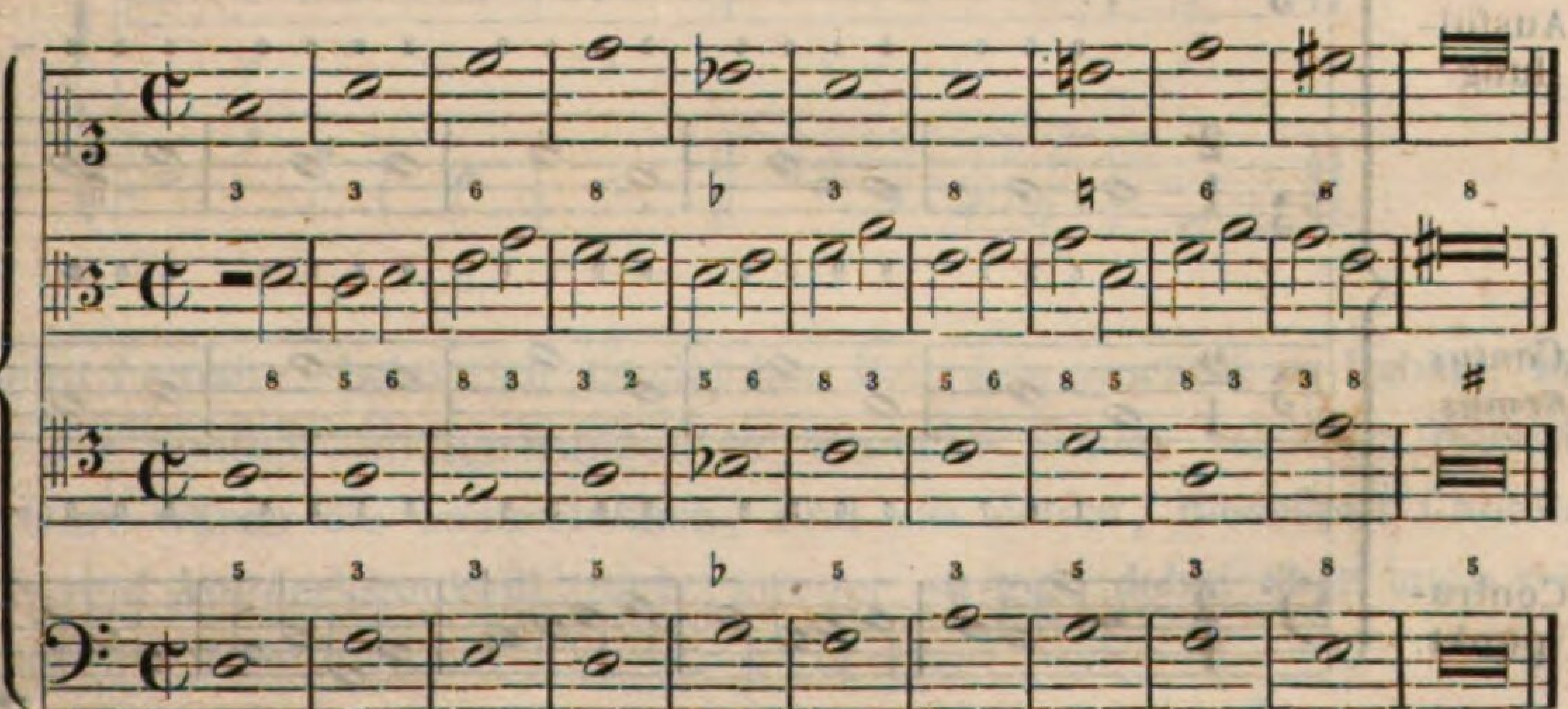
Contrapunkt.
Cantus firmus.
Ausfüllung.
Fundamentalstimme.

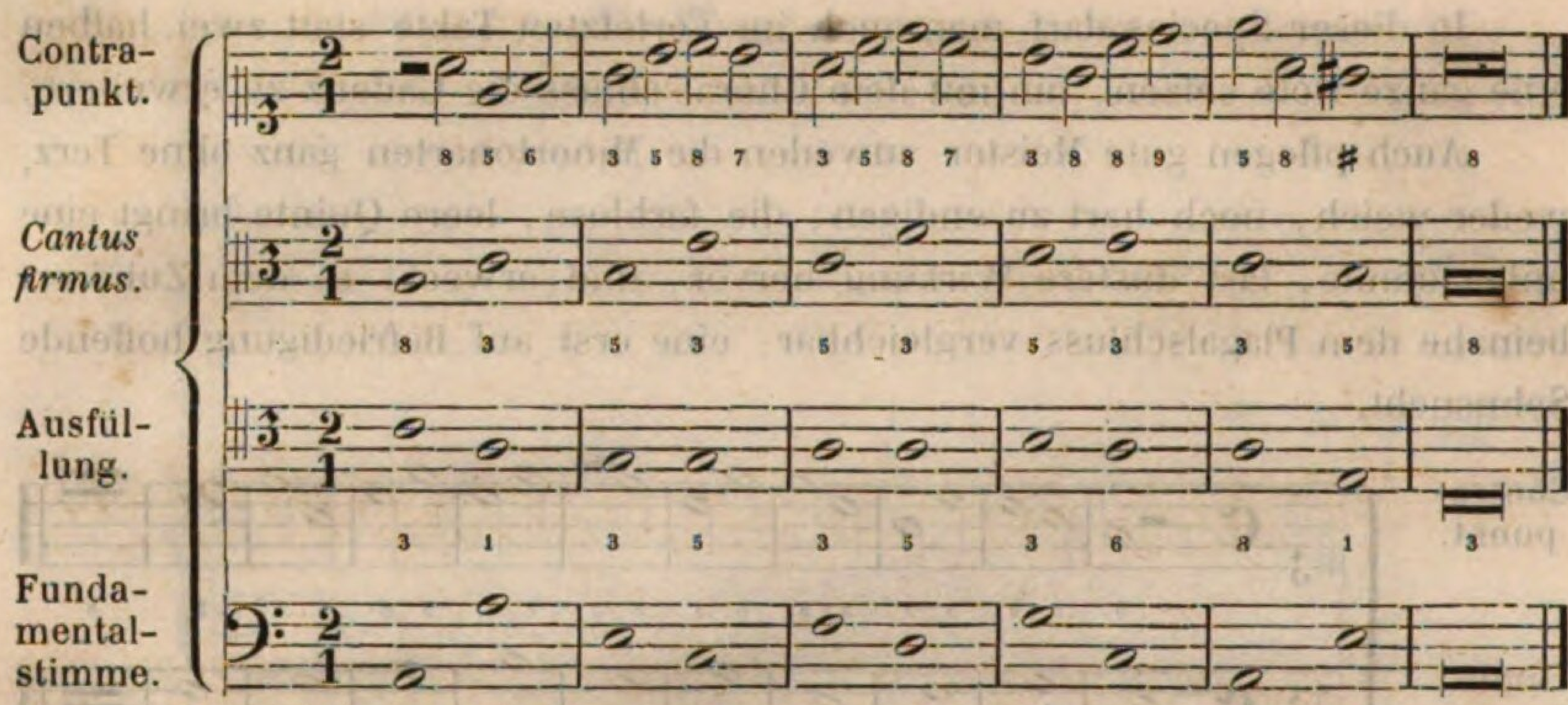


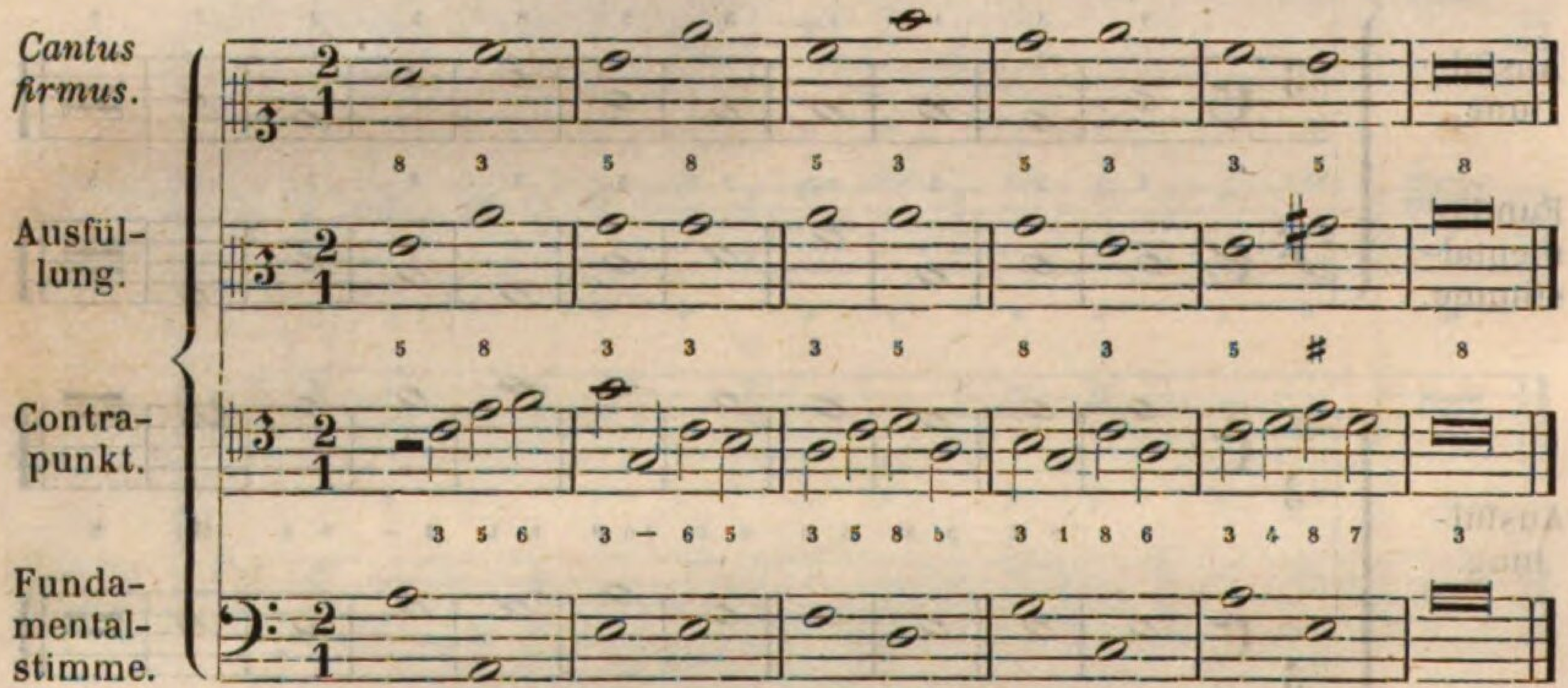
Ausfüllung.
Cantus firmus.
Contrapunkt.



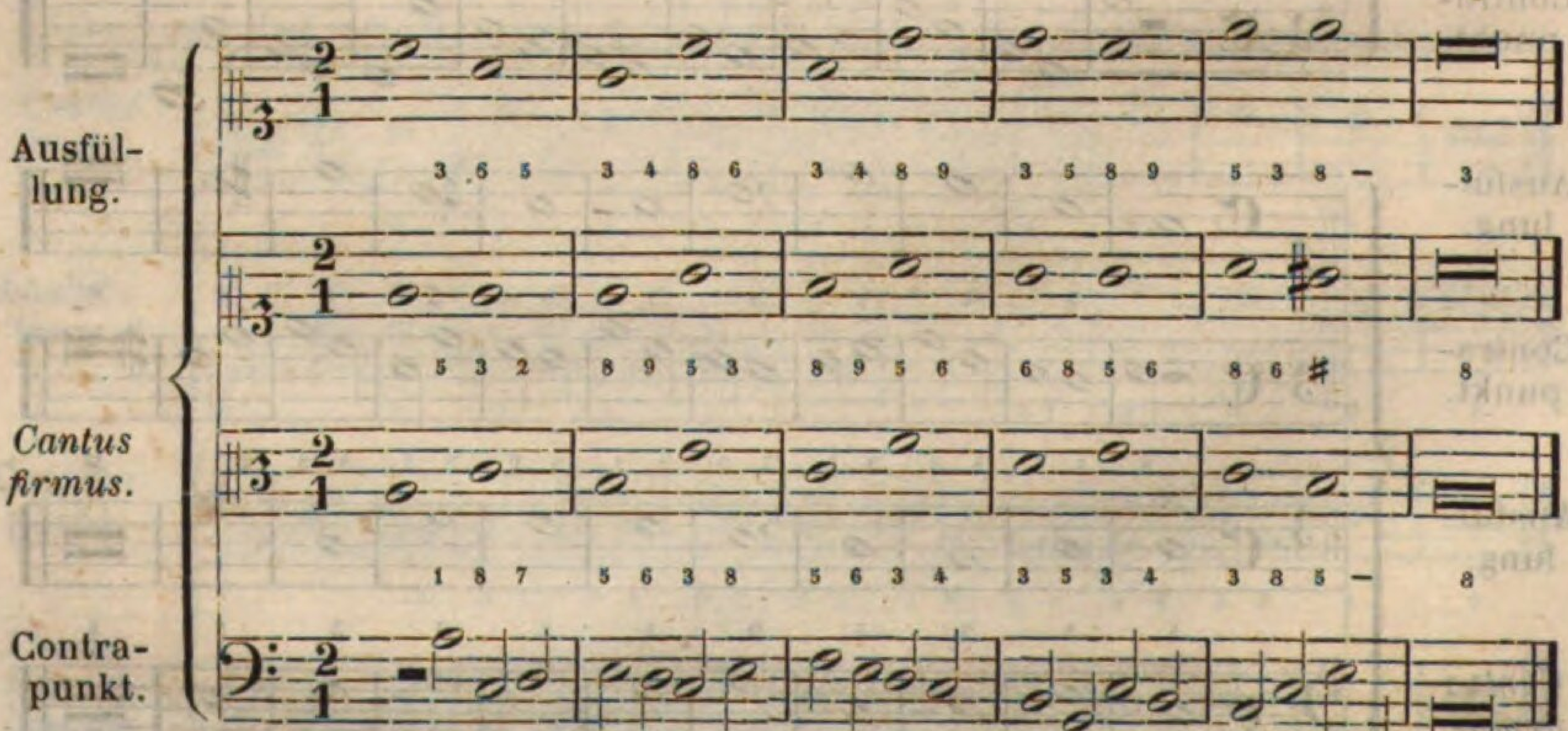
Ausfüllung.
Contrapunkt.
Ausfüllung.
Cantus firmus.

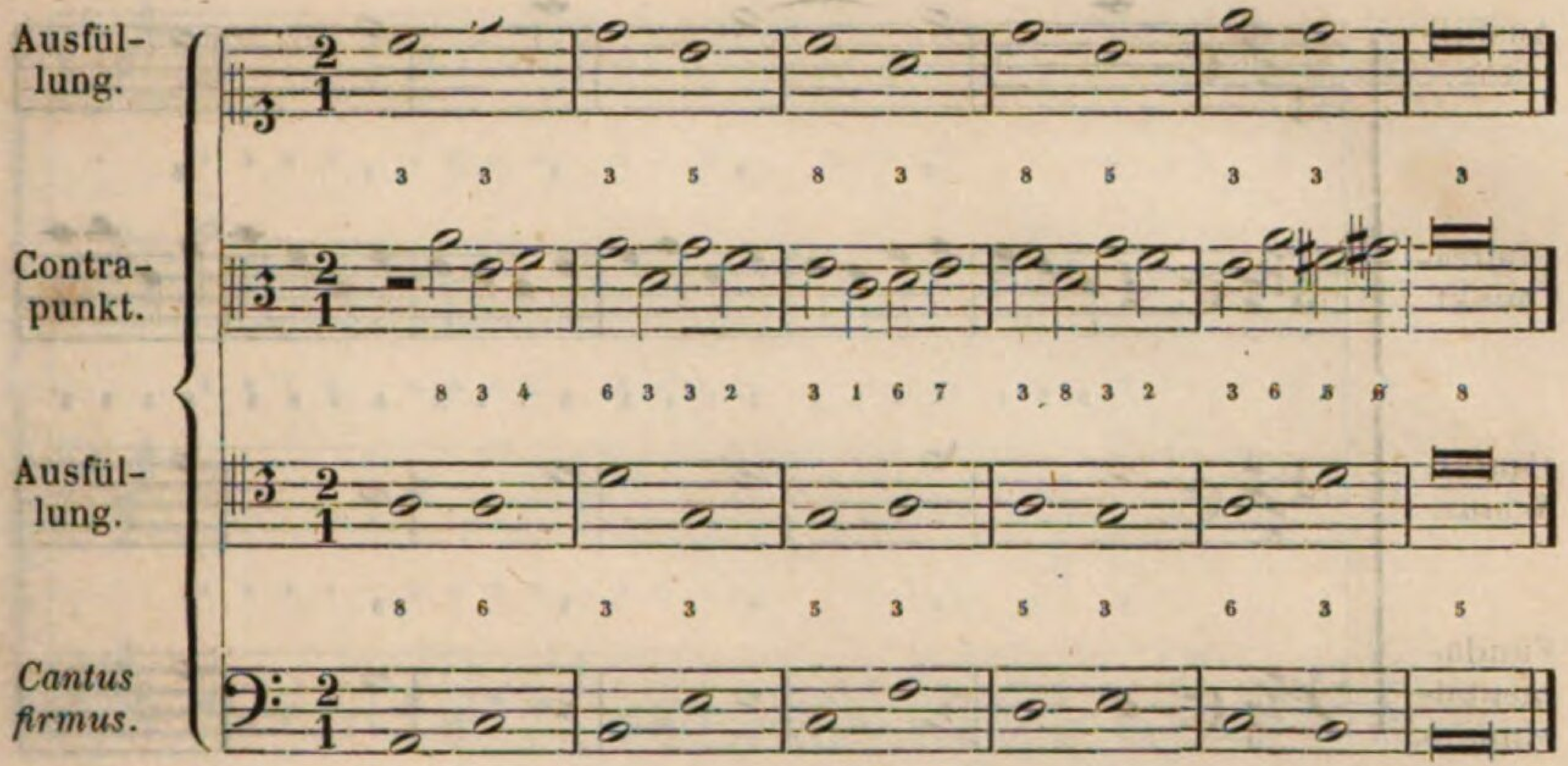






Im vorstehenden Schlusstakte fehlt die Quinte *E*, weil sonsten, um dieselbe zu erhalten, von dem Leittone *Gis*, welcher seiner Natur gemäss eine Stufe höher verlangt, hätte zurückgesprungen werden müssen.

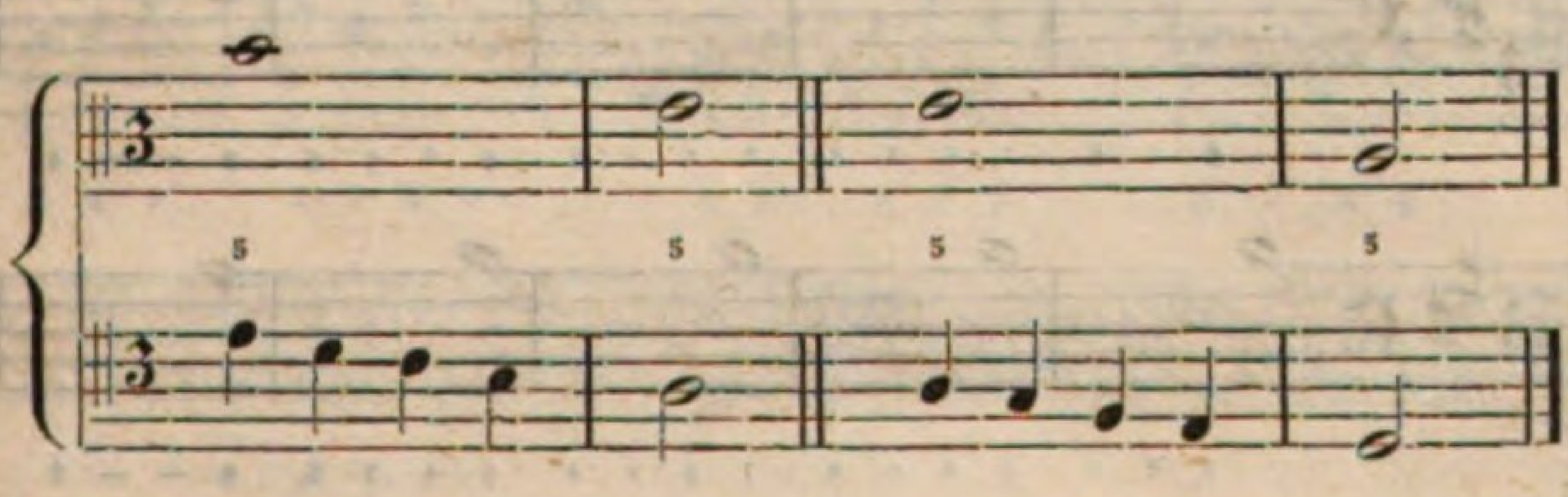




Zwölftes Capitel.

Dritte Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes.

Da die vier, im Contrapunkte vorkommenden Noten fortwährend sich bewegen müssen, so kann schlechterdings nicht vermieden werden, dass selbe nicht mitunter die zunächstliegenden Stimmen durchkreuzen, und dieselben Intervalle berühren sollten. Die verdeckten fehlerhaften Fortschreitungen müssen ebenfalls gestattet werden, und sind in den Mittelstimmen am erträglichsten. Fux entschuldigt sogar solche Gänge:



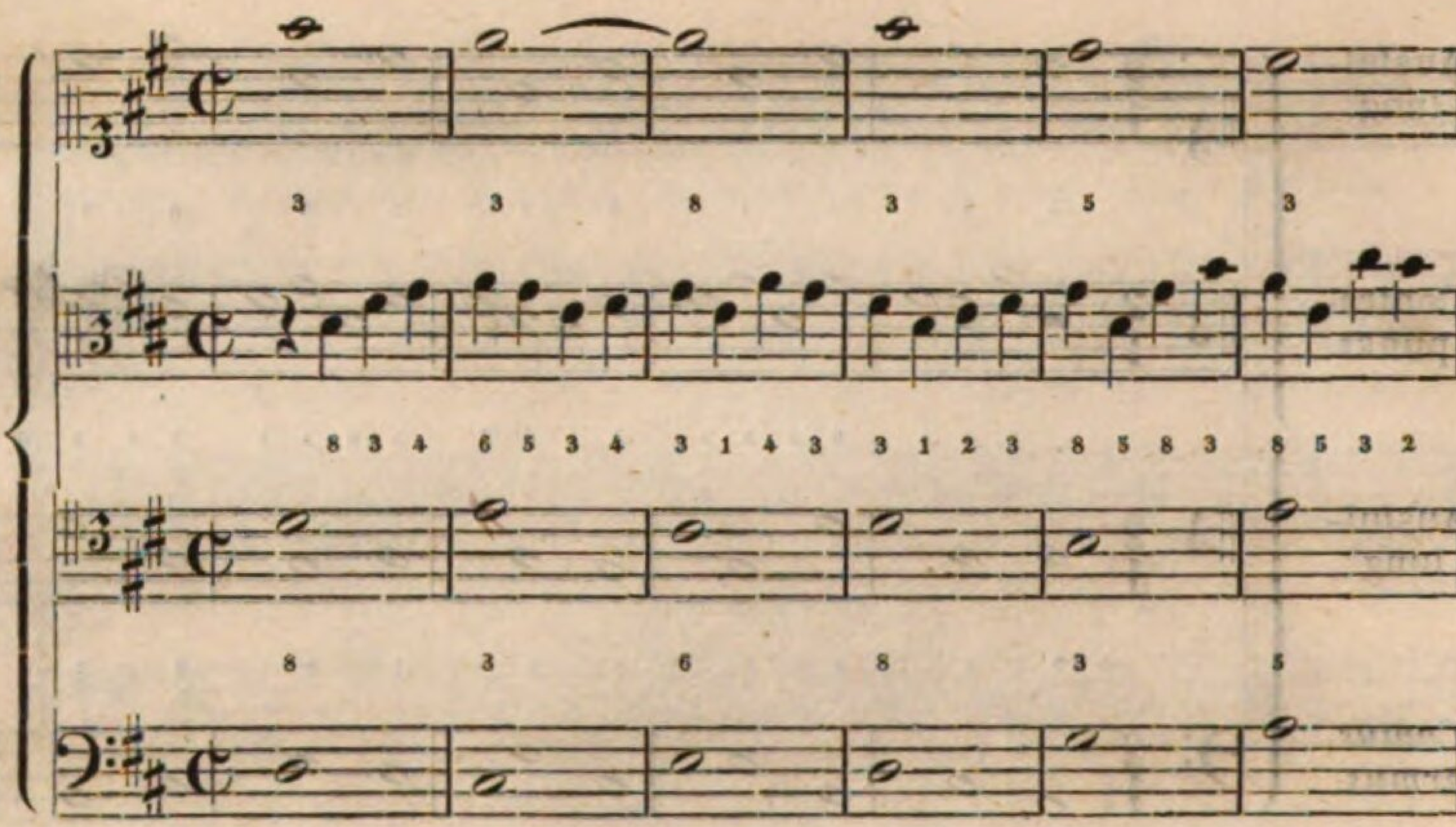
und scheint beinahe absichtlich dergleichen Beispiele gewählt zu haben, bei welchen der Schüler nothgedrungen in ähnliche Fehler verfallen musste. Meinem Ohre wären sie unausstehlich, und ich denke, dieselben Choräle, mit Fleiss und Aufmerksamkeit, nicht minder streng, dabei aber auch rein correct setzen zu können. —

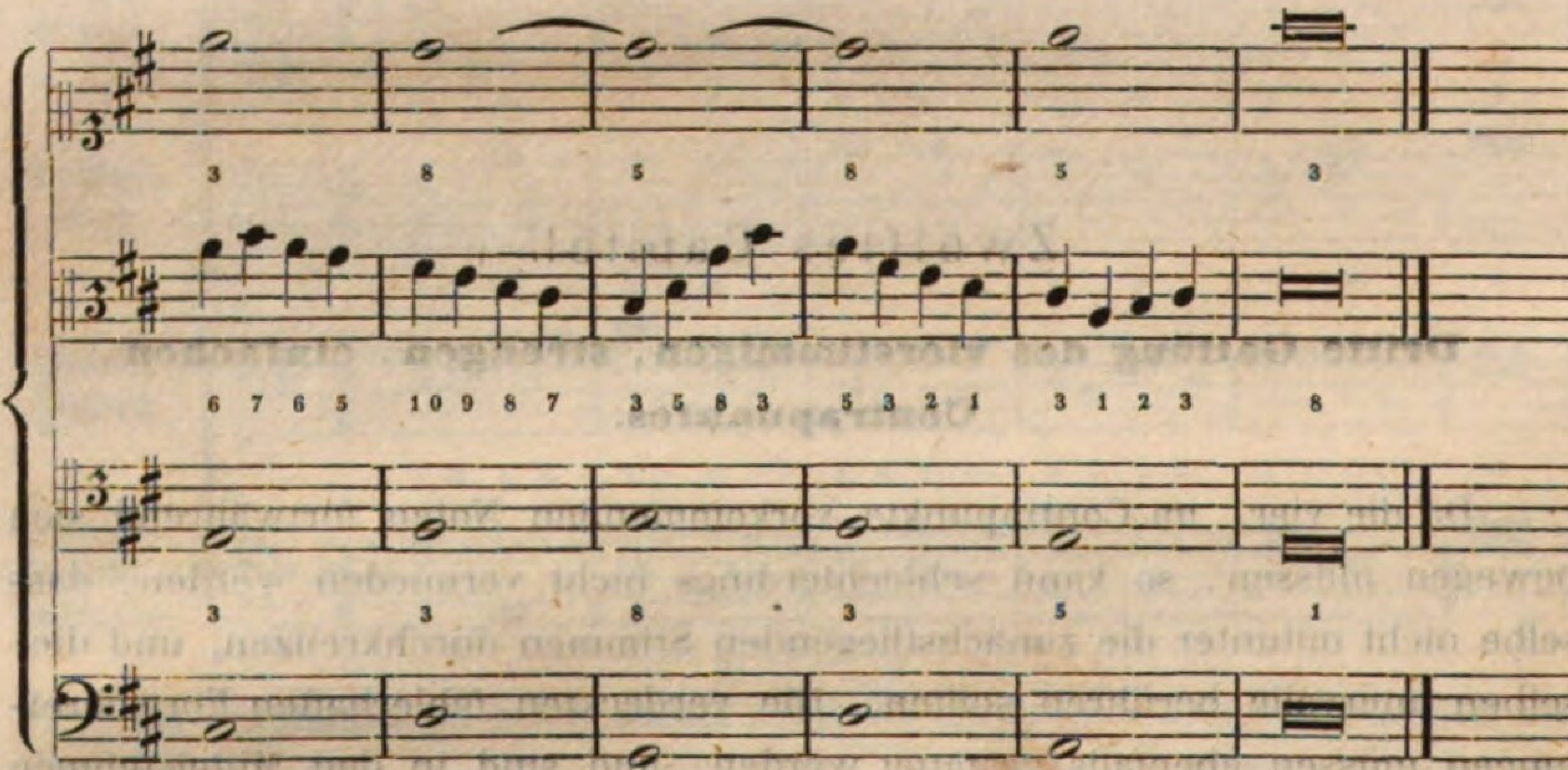
Ausfüllung.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

Fundamentalstimme.

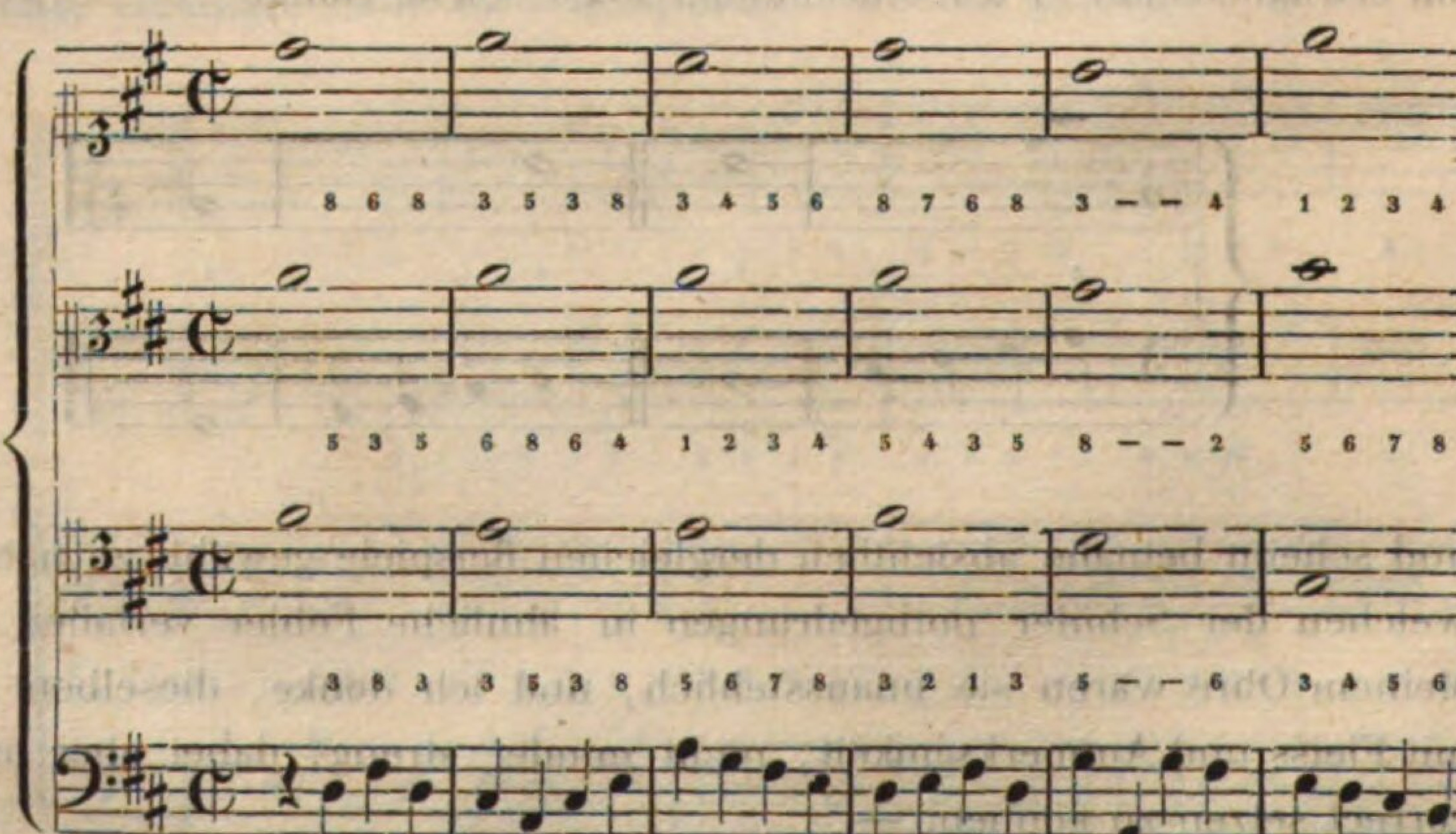


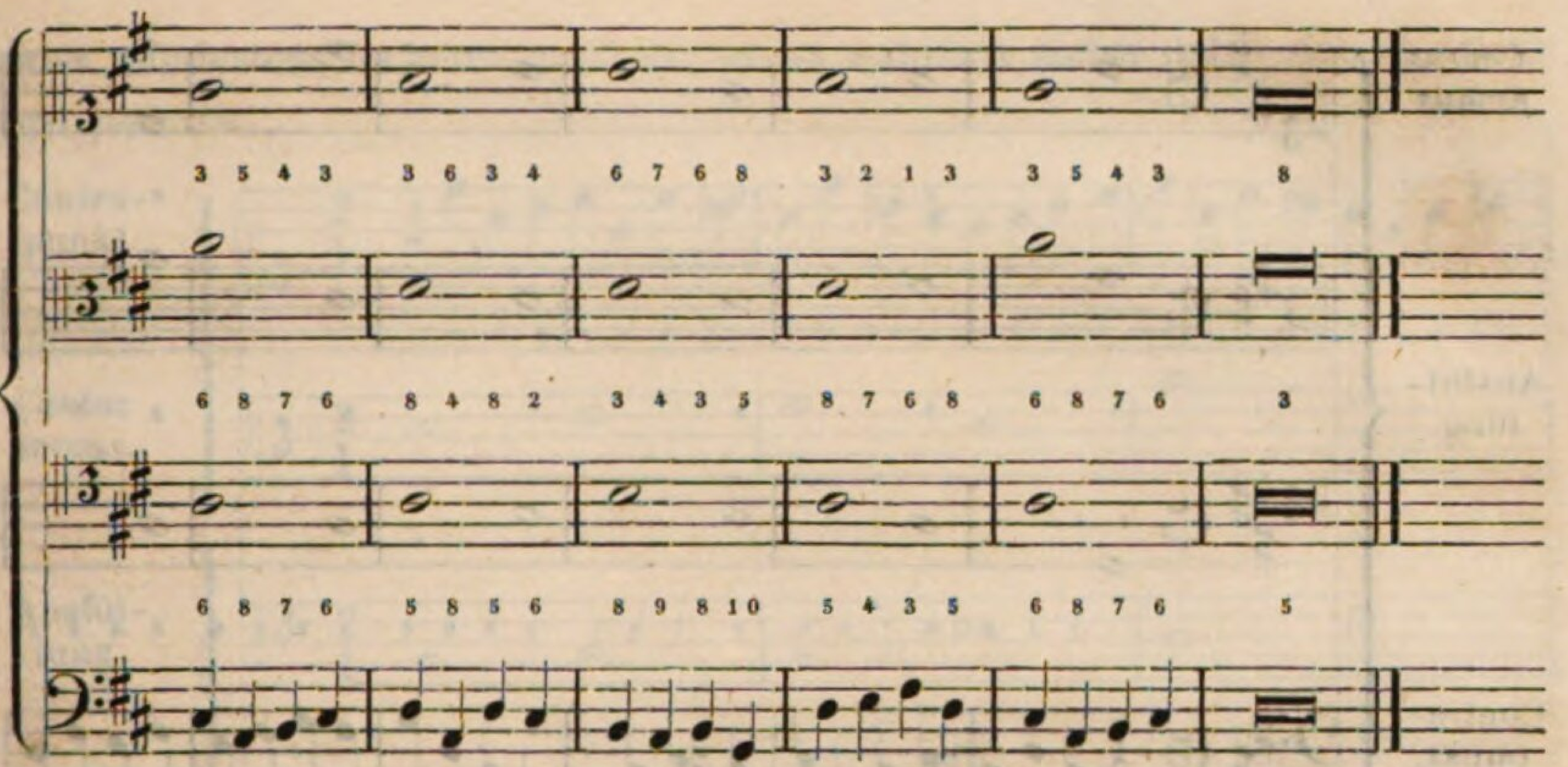


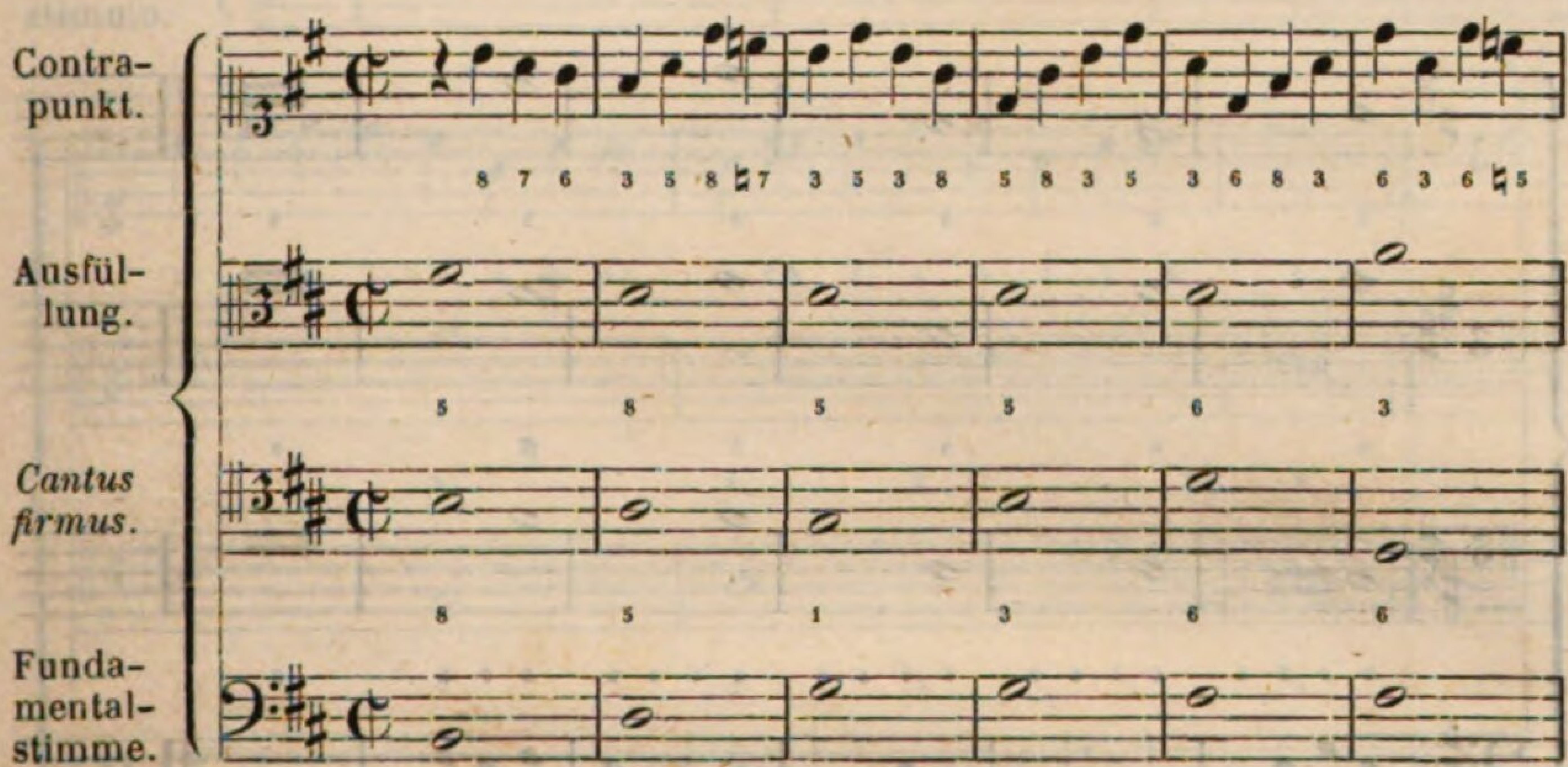
Cantus firmus.

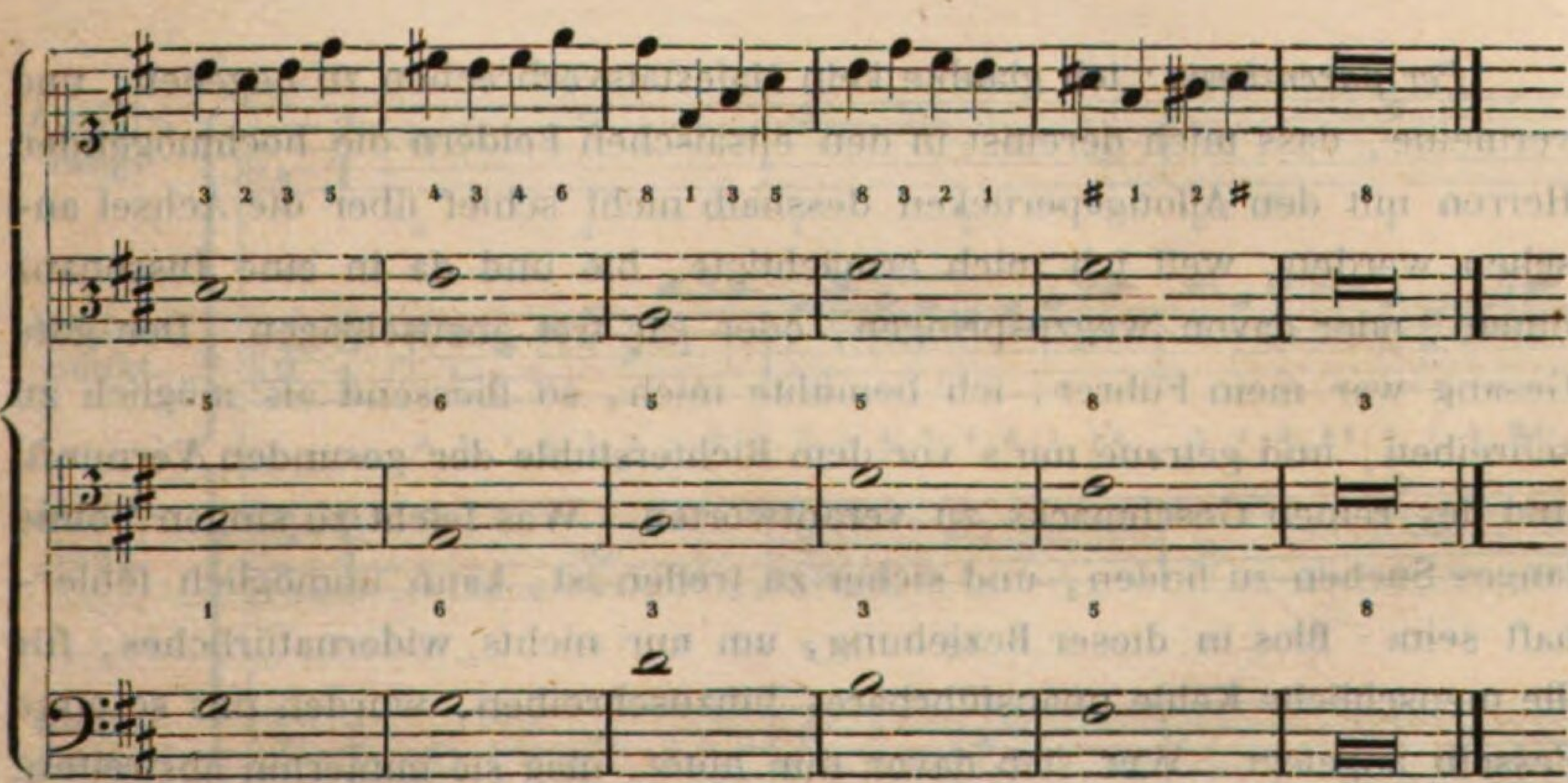
Ausfüllung.

Contrapunkt.




3 5 4 3 3 6 3 4 6 7 6 8 3 2 1 3 3 5 4 3 8
6 8 7 6 8 4 8 2 3 4 3 5 8 7 6 8 6 8 7 6 3
6 8 7 6 5 8 5 6 8 9 8 10 5 4 3 5 6 8 7 6 5

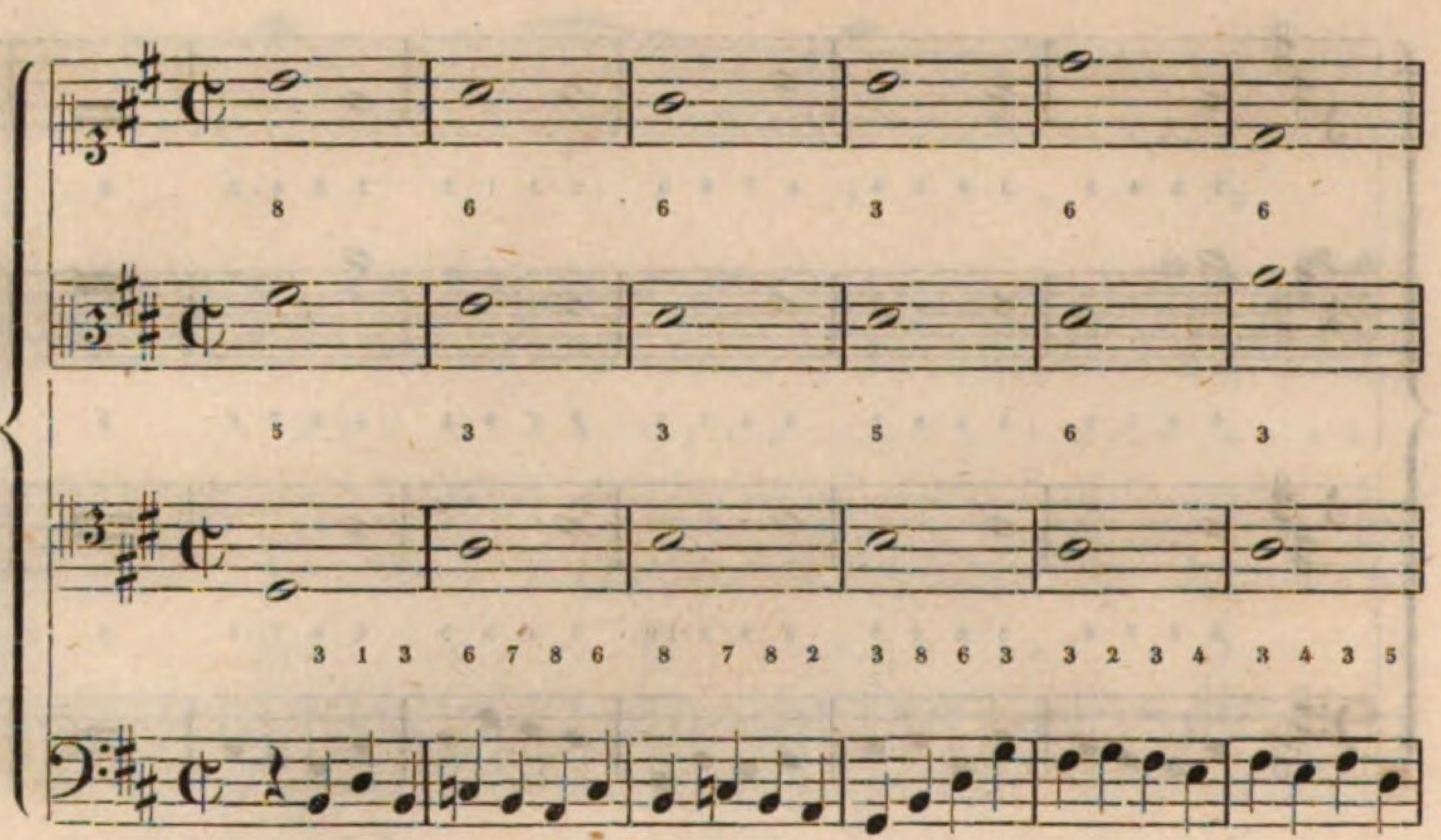

Contra-punkt.
8 7 6 3 5 8 ♮7 3 5 3 8 5 8 3 5 3 6 8 3 6 3 6 ♮5
Ausfül-lung.
5 8 5 5 6 3
Cantus firmus.
8 5 1 3 6 6
Funda-mental-stimme.

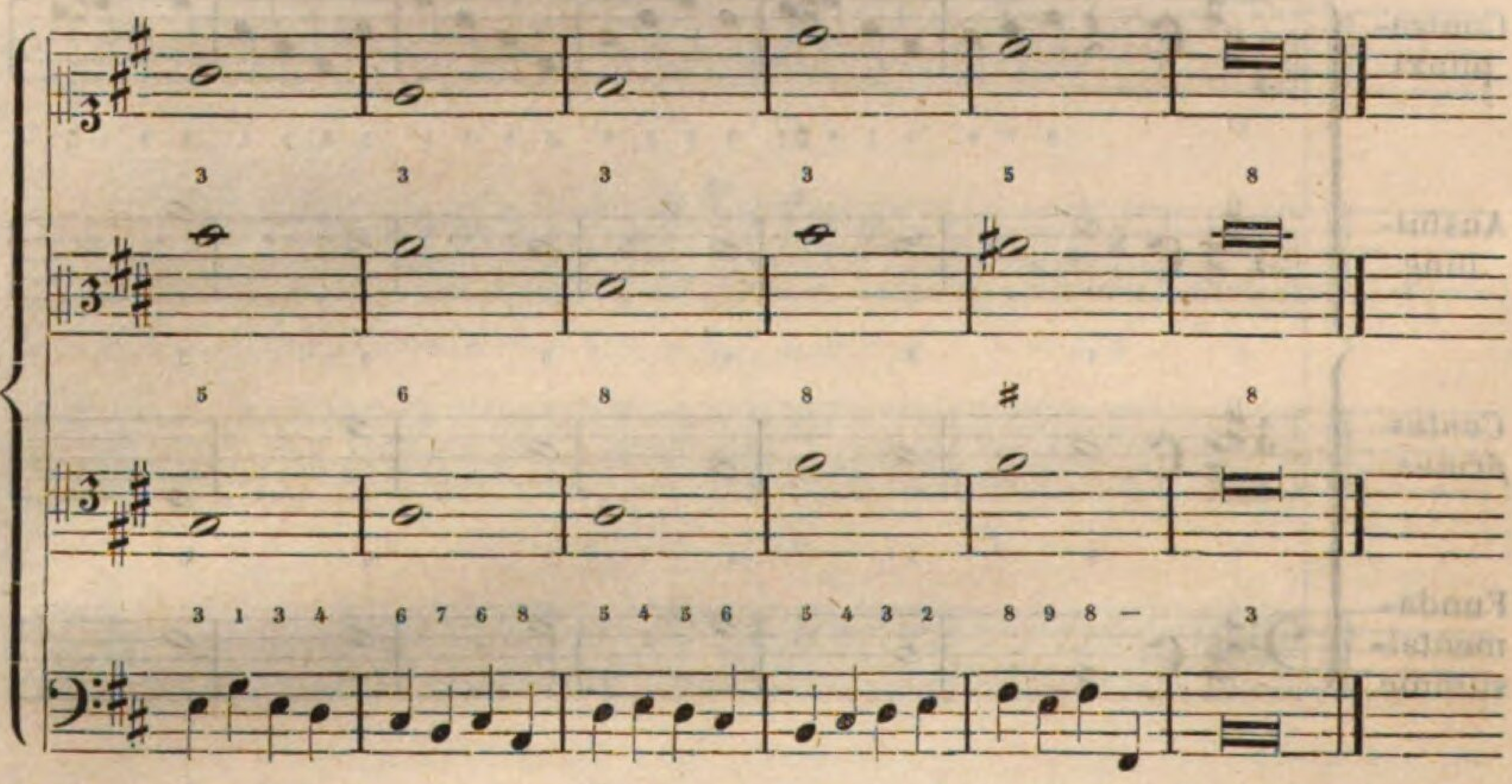

3 2 3 5 4 3 4 6 8 1 3 5 8 3 2 1 ♯ 1 2 ♯ 8
5 6 5 5 8 3
1 6 3 3 5 8

Cantus firmus.

Ausfüllung.

Contrapunkt.

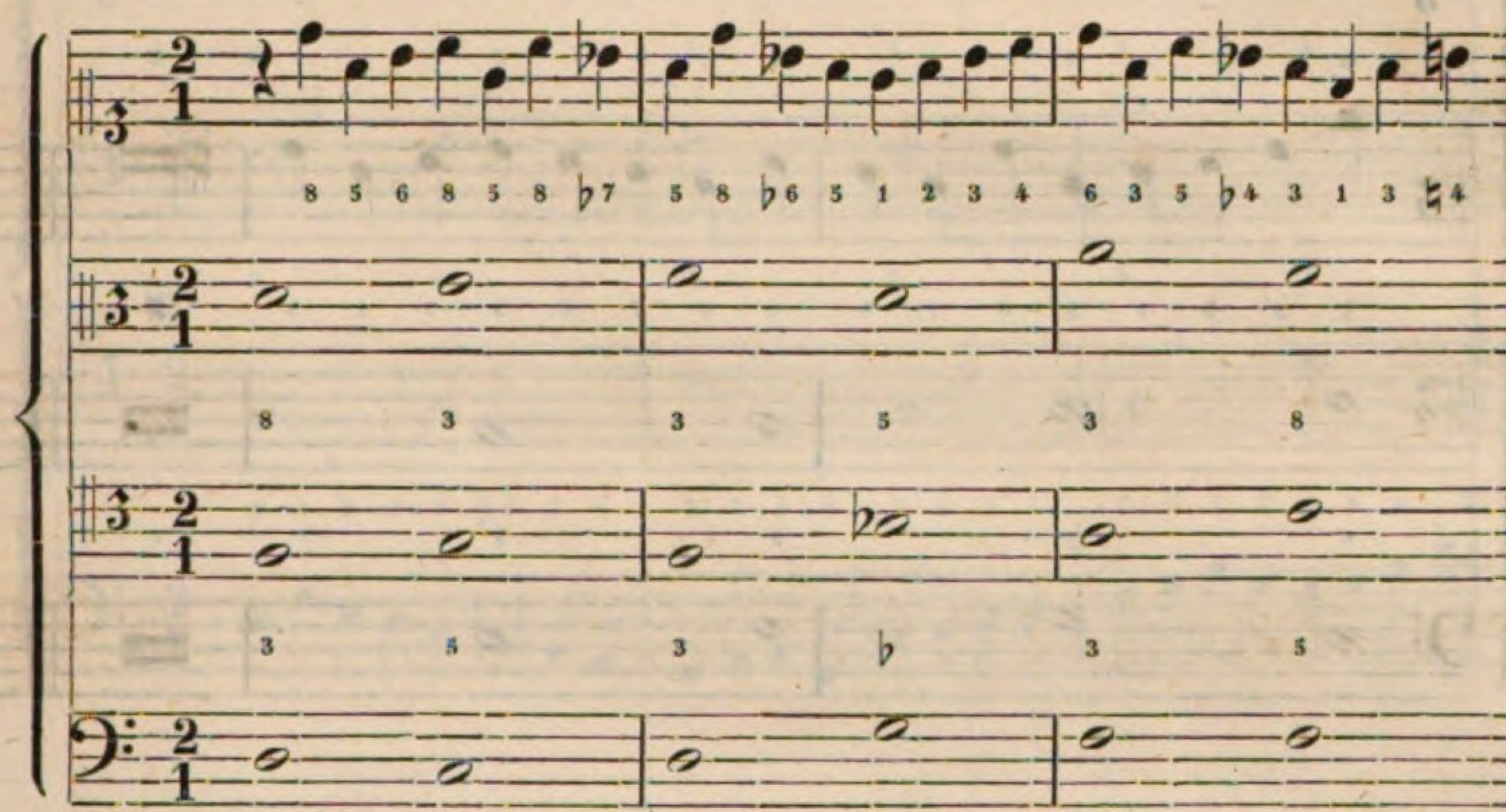


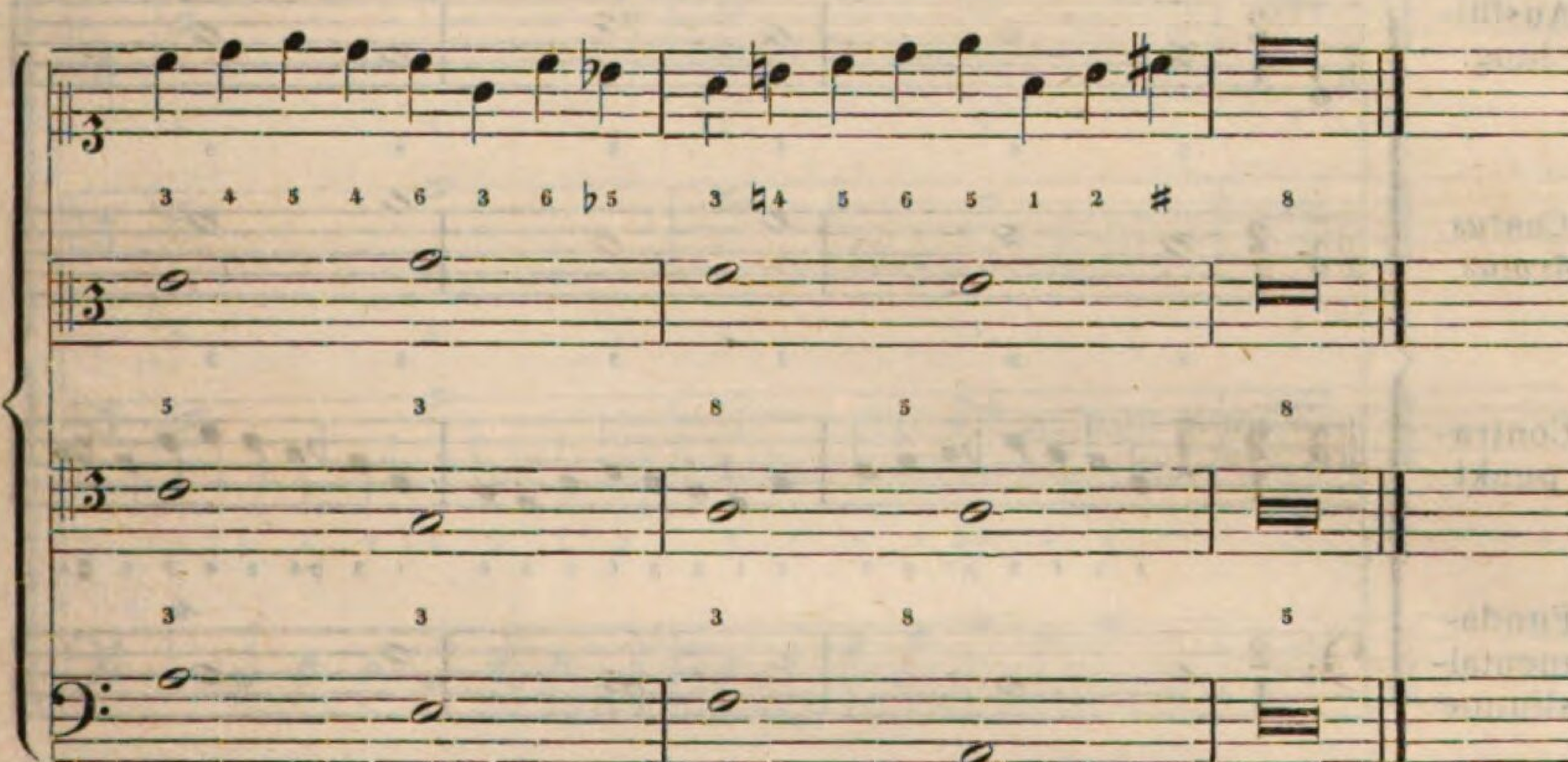


Per parenthesin: ich glaubte kein Majestätsverbrechen zu begehen, und vermeine, dass mich dereinst in den elisäischen Feldern die hochmögenden Herren mit den Allongeperücken desshalb nicht schief über die Achsel ansehen werden, weil ich mich ermächtigte, hie und da in eine Dissonanz hinein, oder davon wegzuspringen, oder gar frei anzuschlagen. Der gute Gesang war mein Führer; ich bemühte mich, so fliessend als möglich zu schreiben, und getraue mir's vor dem Richterstuhle der gesunden Vernunft, und des reinen Geschmacks zu verantworten. Was leicht zu singen, ohne langes Suchen zu finden, und sicher zu treffen ist, kann unmöglich fehlerhaft sein. Blos in dieser Beziehung, um nur nichts widernatürliches, für die menschliche Kehle unausführbares hinzuschreiben, wurden uns so enge Fesseln angelegt. Wer sich davor nur hütet, mag sie immerhin abstreifen,

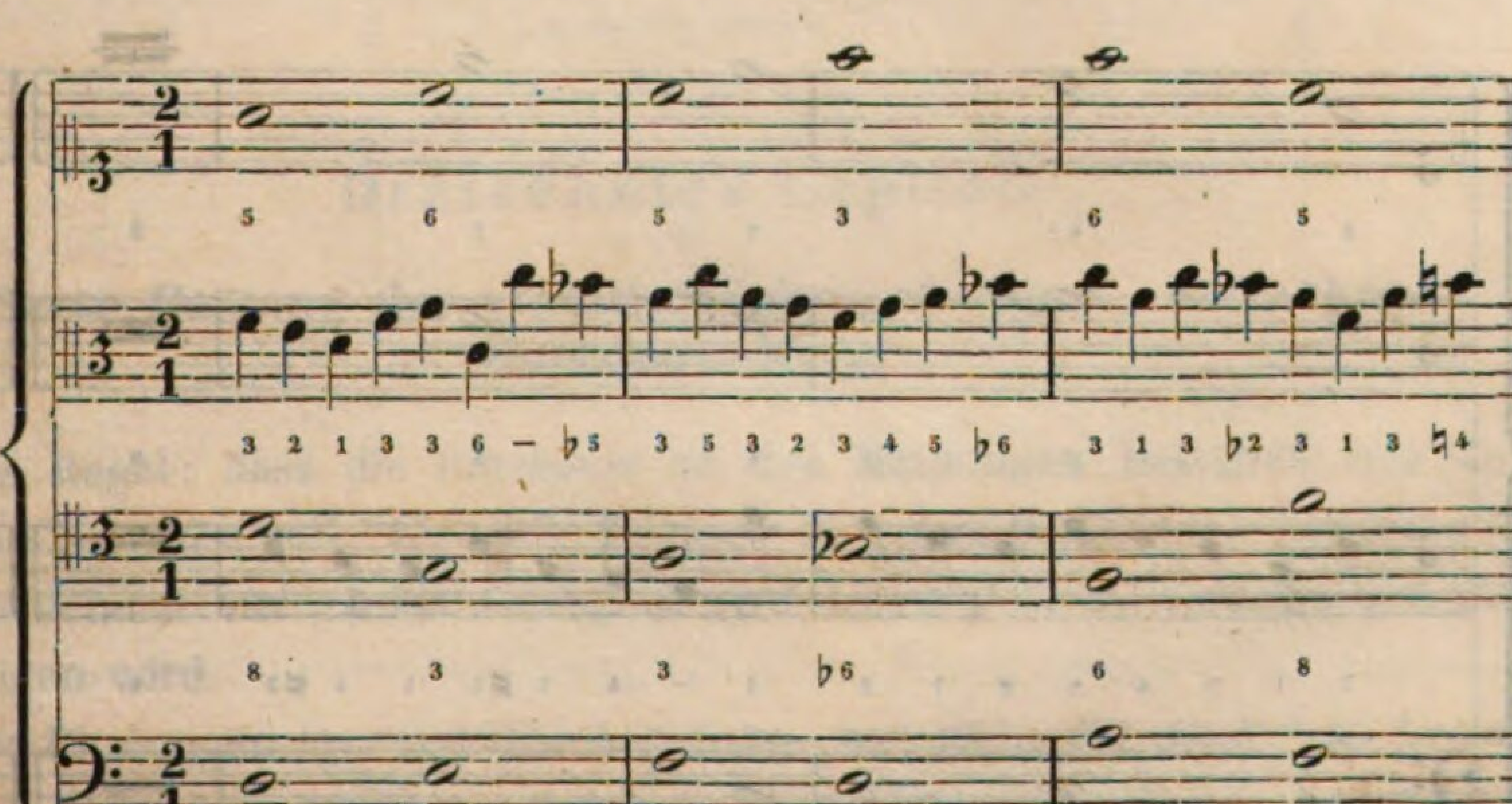
oder mindestens lockerer machen; es ist wahrlich nichts dabei riskirt. *Satis pro peccatis.*

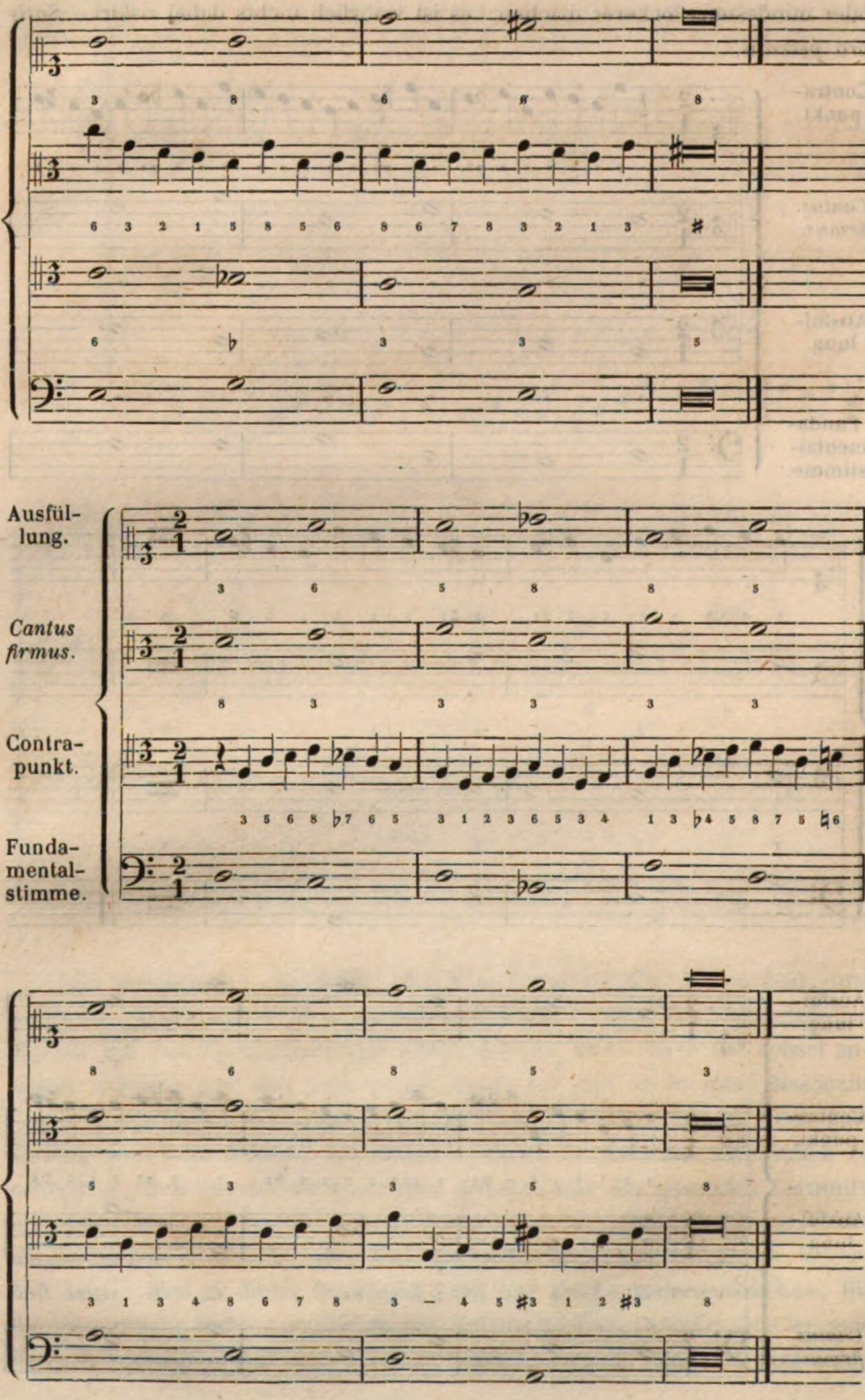
Contrapunkt.
Cantus firmus.
Ausfüllung.
Fundamentalstimme.





Ausfüllung.
Contrapunkt.
Ausfüllung.
Cantus firmus.




Ausfüllung.
Cantus firmus.
Contrapunkt.
Fundamentalstimme.



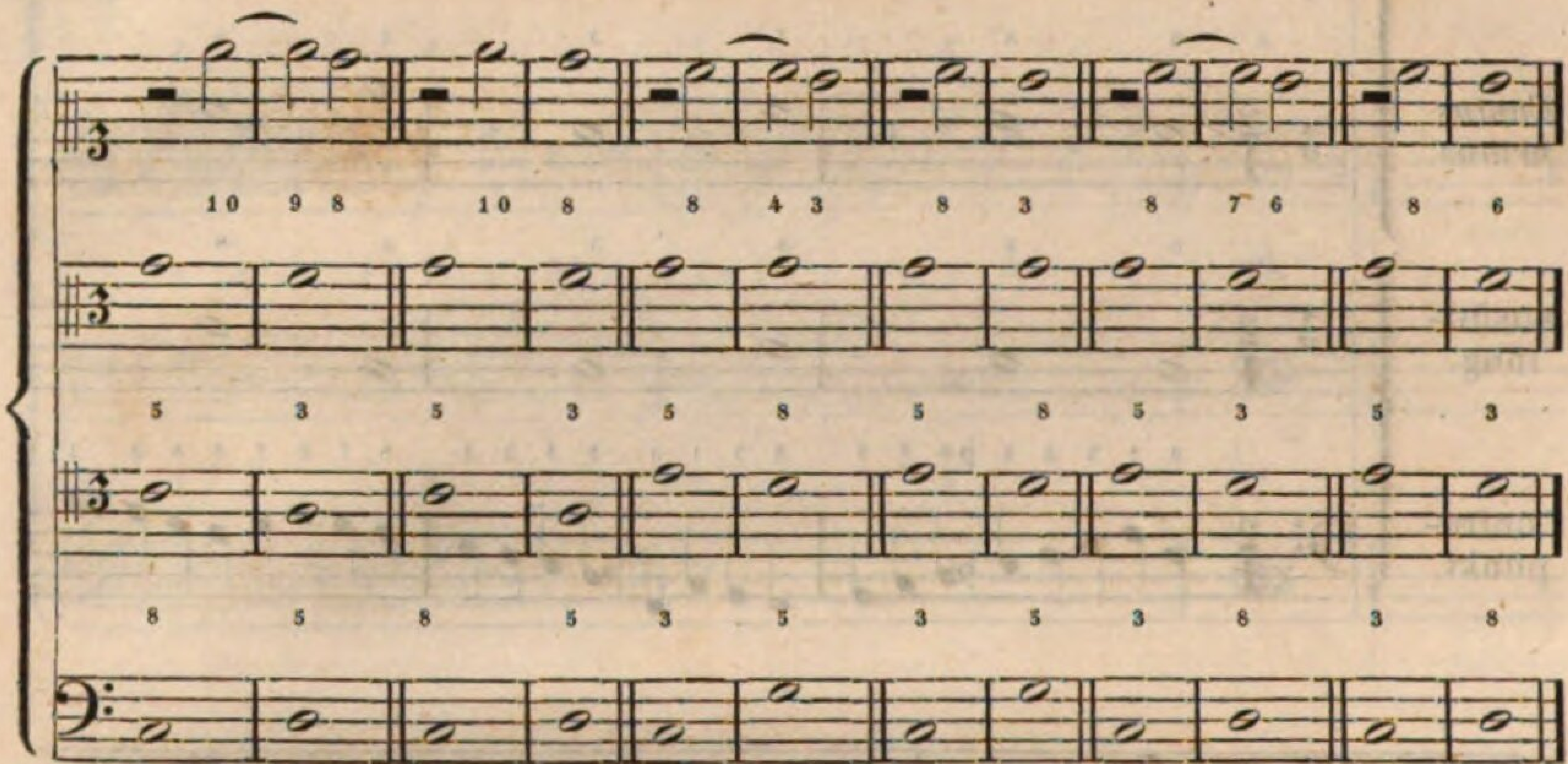
Dreizehntes Capitel.

Vierte Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes.

Die Regel: dass die Harmonie zu den Bindungen beständig aus drei Schlägen bestehen soll, kann nicht immer so genau beobachtet werden. Es muss manchmal ein ganzer Schlag in zwei halbe getheilt werden, wie sich jetzt zeigen wird.

Die Bindungen im vierstimmigen Satze verlangen die nämlichen Accordanzen, welche sie erhalten, wenn man die Ligaturen aufhebt. Somit blei-

ben also die Begleitungs-Intervalle eben dieselben, die contrapunktirte Note mag gebunden oder ungebunden sein; z. B.

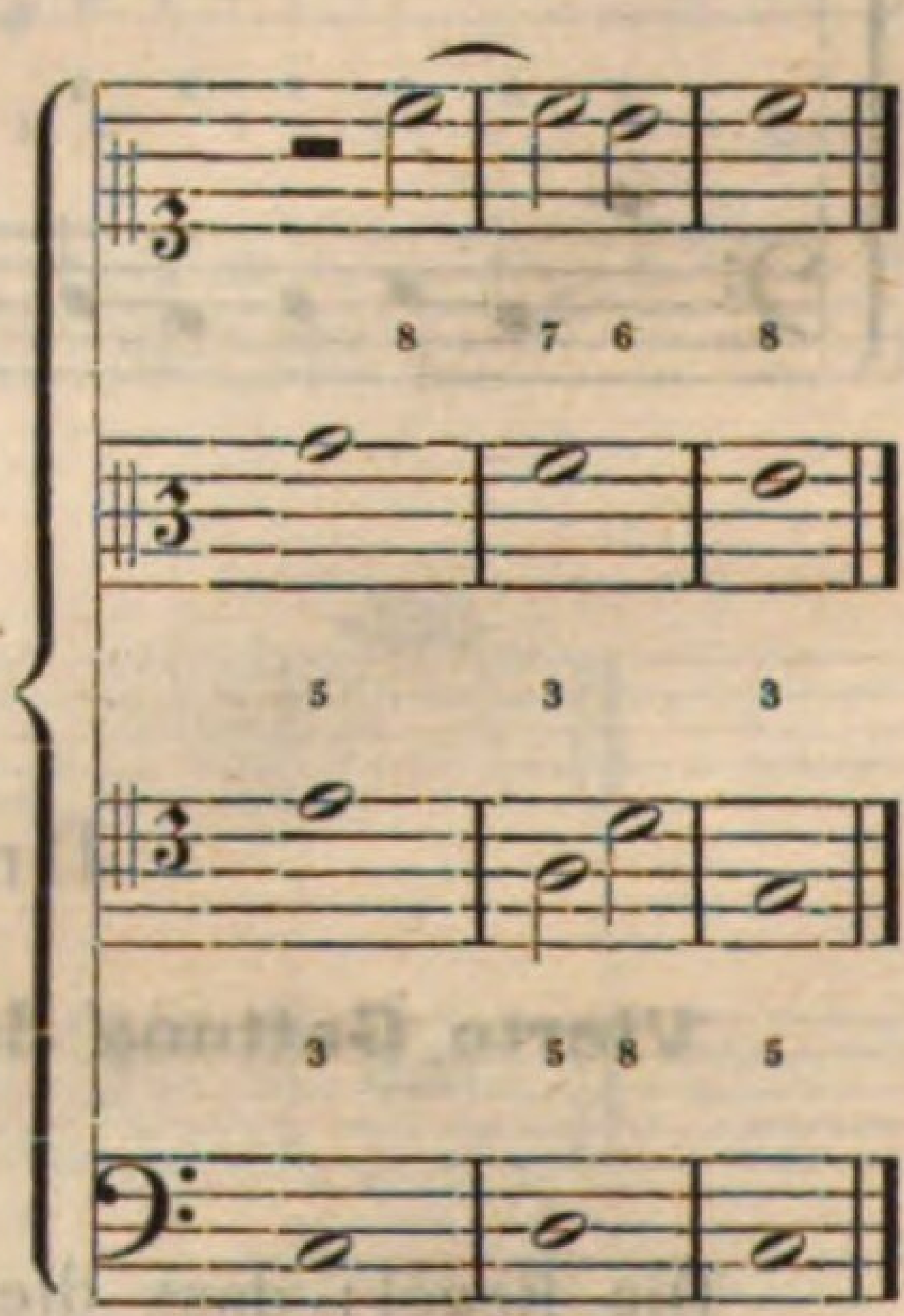


Jedoch in mehreren Fällen betrügt diese Regel; da man gezwungen ist, zu den Bindungen mit drei ganzen Schlägen einen ganzen Takt zu setzen, so kann solches nicht geschehen in jenen Sätzen, woselbst die gebundene Sept mit der Quinte verknüpft ist, weil mit selbiger durch die Auflösung der Ligatur eine verbotene Dissonanz entstünde. Man muss demnach auch die Ausfüllungsnote in zwei Hälften zertheilen; nämlich:

anstatt:

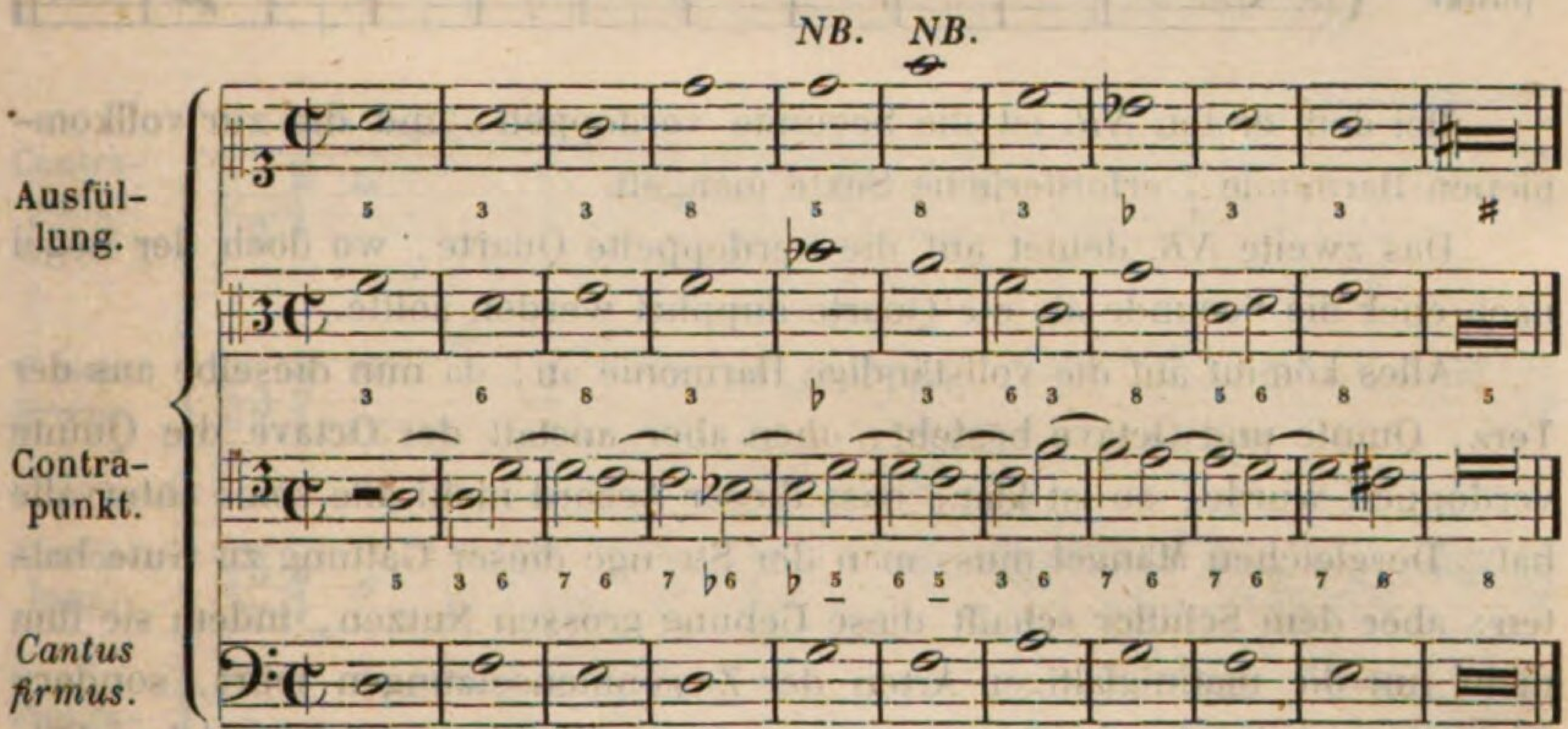


um den unstatthaften Quintsext-Accord *in Arsi* zu vermeiden, besser auf diese Weise:

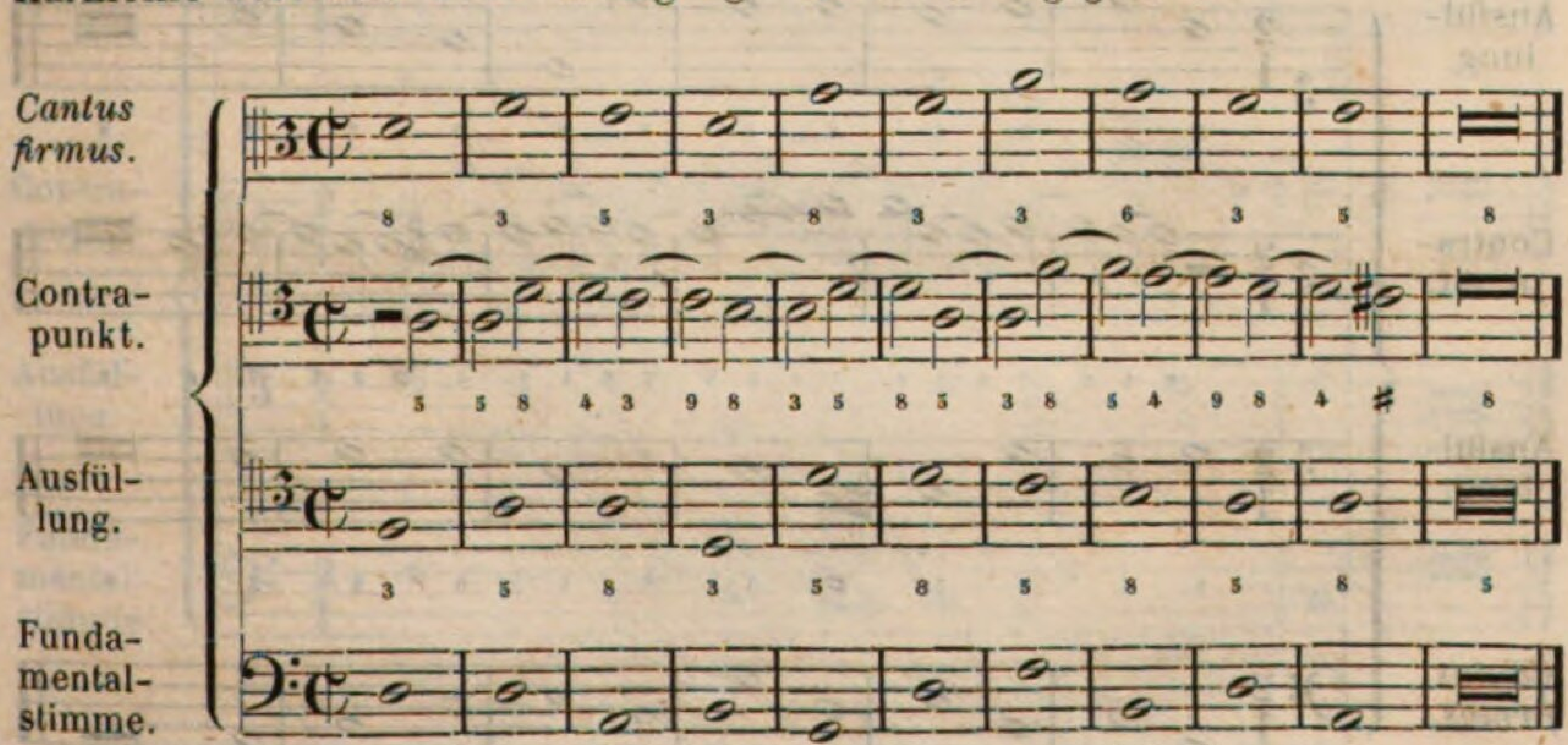


Die eingeschobene Note der Mittelstimme kömmt hier gar nicht in Betrachtung, und vertritt die Stelle einer unvollkommenen Consonanz. Daher ist diese Fortschreitung eben so anzusehen, als wenn man von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen *in motu recto* sich beweget.





In diesem Beispiele kommen beim *NB.* absichtlich zwei reine Quinten: $\frac{d-c}{g-f}$ vor, weil dieses Intervall zum perfecten Accord, und zur vollständigen Harmonie desselben doch unumgänglich nothwendig gehört.

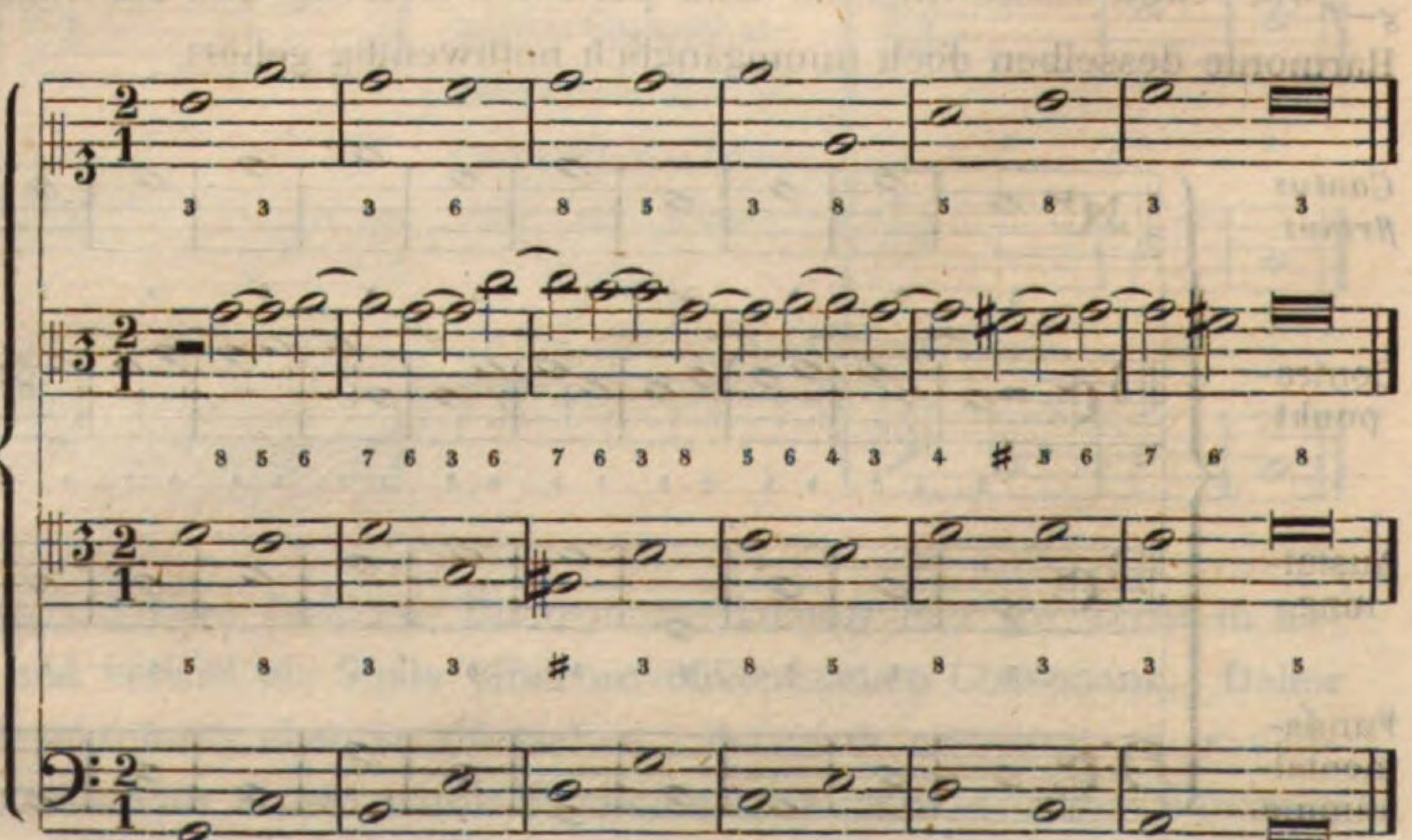


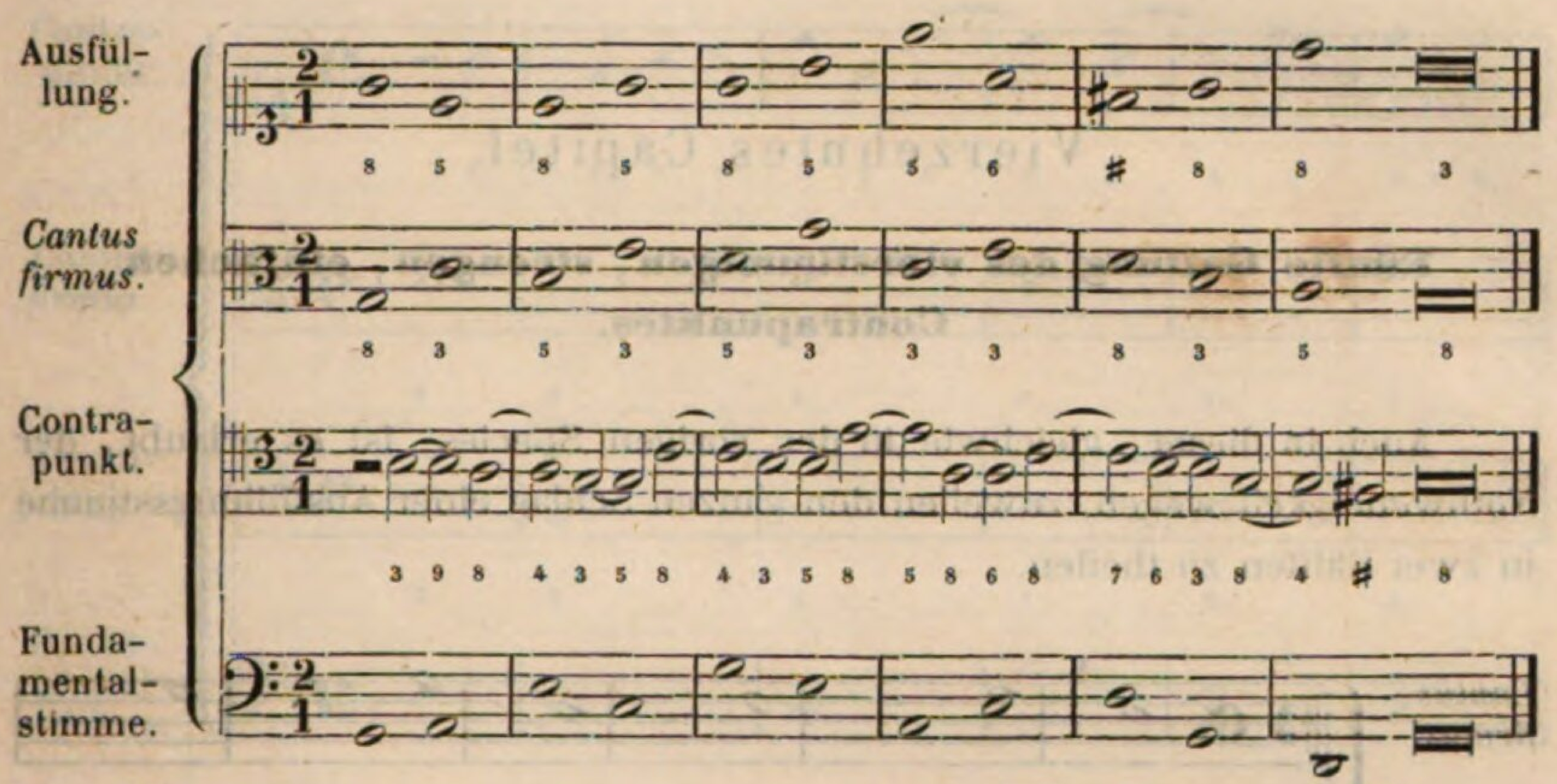


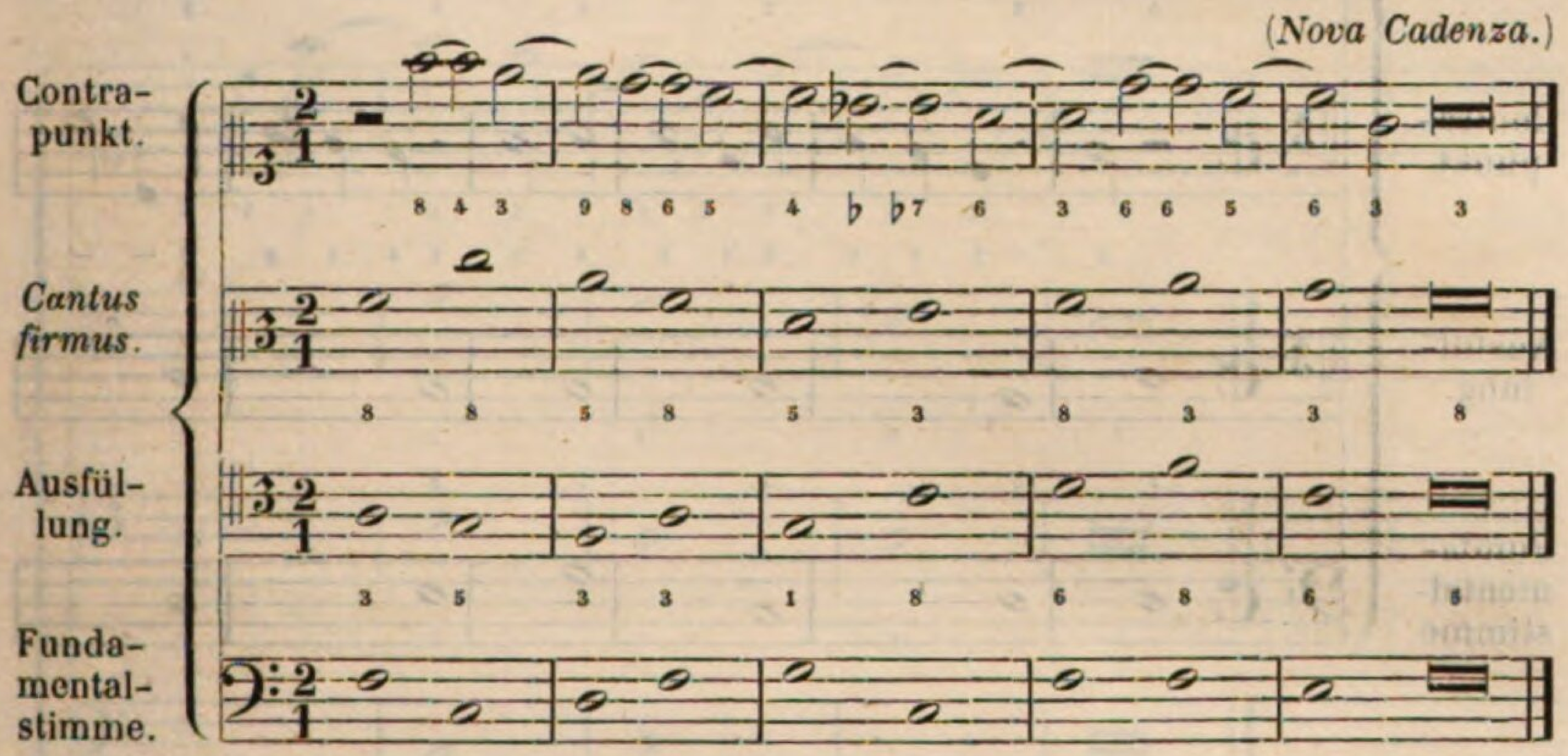
Bei dem ersten *NB.* ist die Secunde verdoppelt, und die zur vollkommenen Harmonie $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ erforderliche Sexte mangelt.

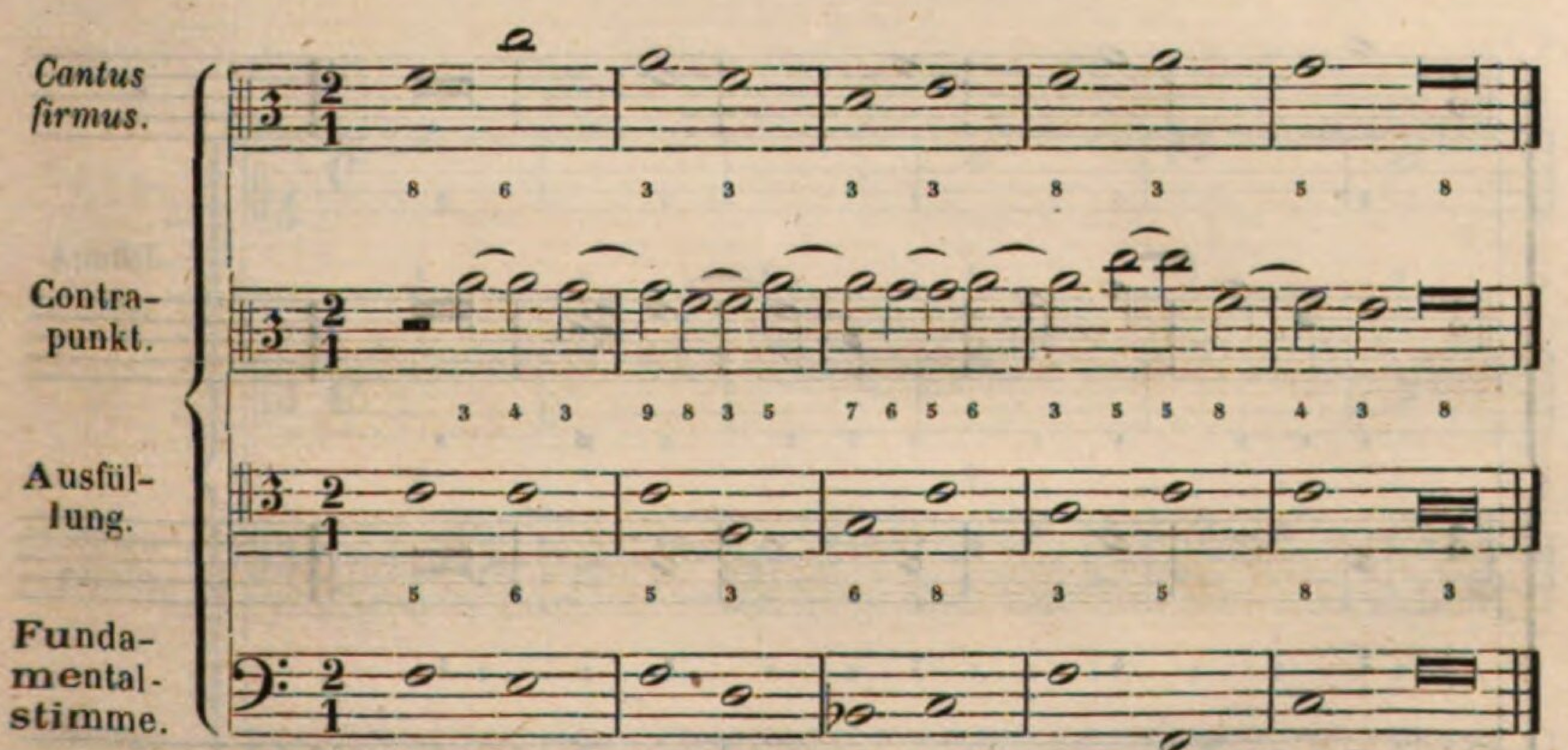
Das zweite *NB.* deutet auf die verdoppelte Quarte, wo doch der Regel nach eher die Secunde als die Quarte dupplirt werden sollte.

Alles kömmt auf die vollständige Harmonie an; da nun dieselbe aus der Terz, Quinte und Octave besteht, oben aber anstatt der Octave die Quinte verdoppelt wurde, so ist klar, dass dieser Accord nicht alle seine Intervalle hat. Dergleichen Mängel muss man der Strenge dieser Gattung zu Gute halten; aber dem Schüler schafft diese Uebung grossen Nutzen, indem sie ihm nicht nur die mannigfaltigen Arten der Zusammensetzungen lehrt, sondern zugleich auch bestimmte Grenzen anweisst, wie weit, und in welchen Fällen eine Abweichung von den strengen Gesetzen nicht nur erlaubt, sondern vielmehr unausweichlich durch die eiserne Nothwendigkeit bedingt wird.




Ausfüllung.
Cantus firmus.
Contrapunkt.
Fundamentalstimme.

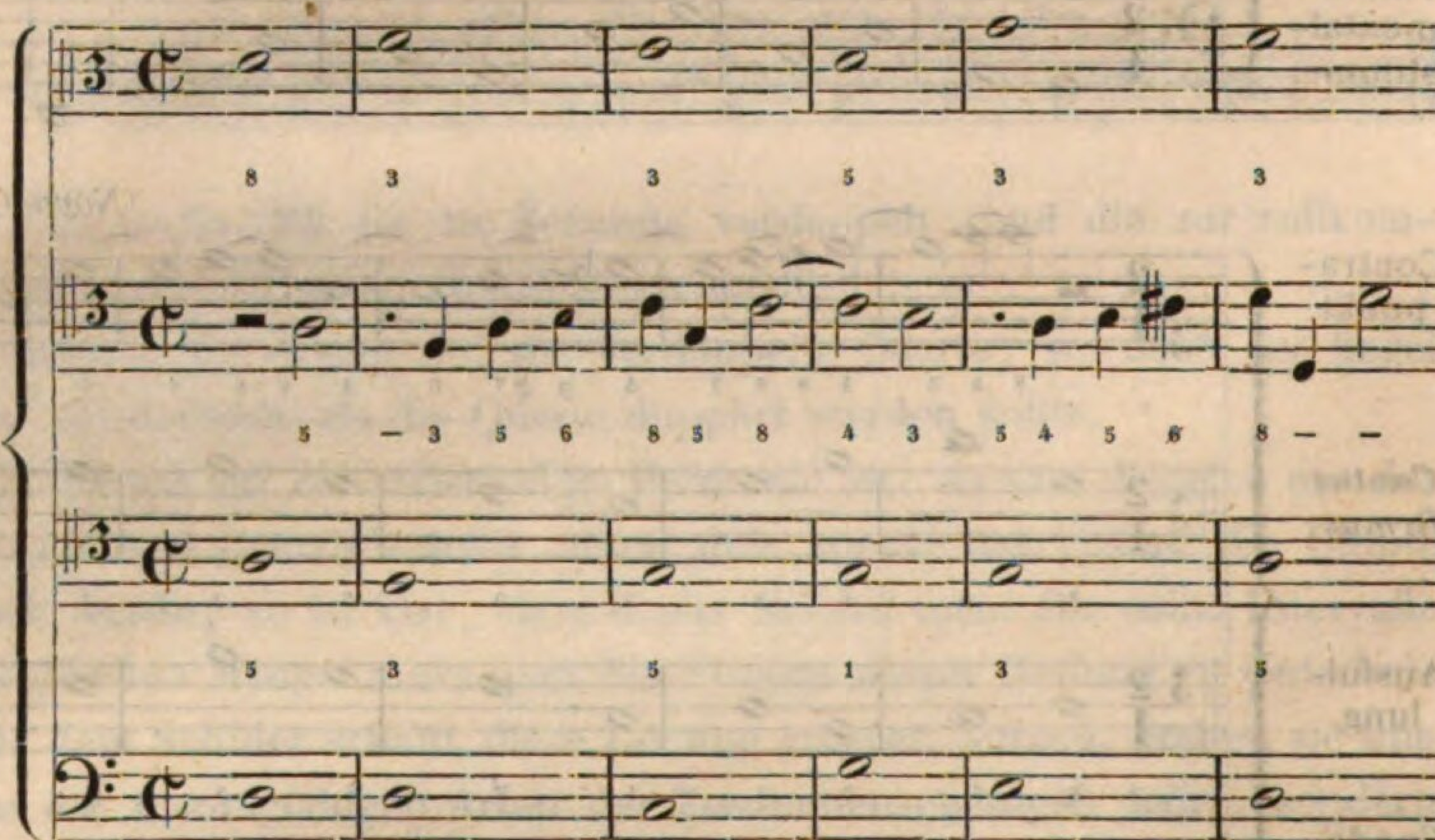

(Nova Cadenza.)
Contrapunkt.
Cantus firmus.
Ausfüllung.
Fundamentalstimme.

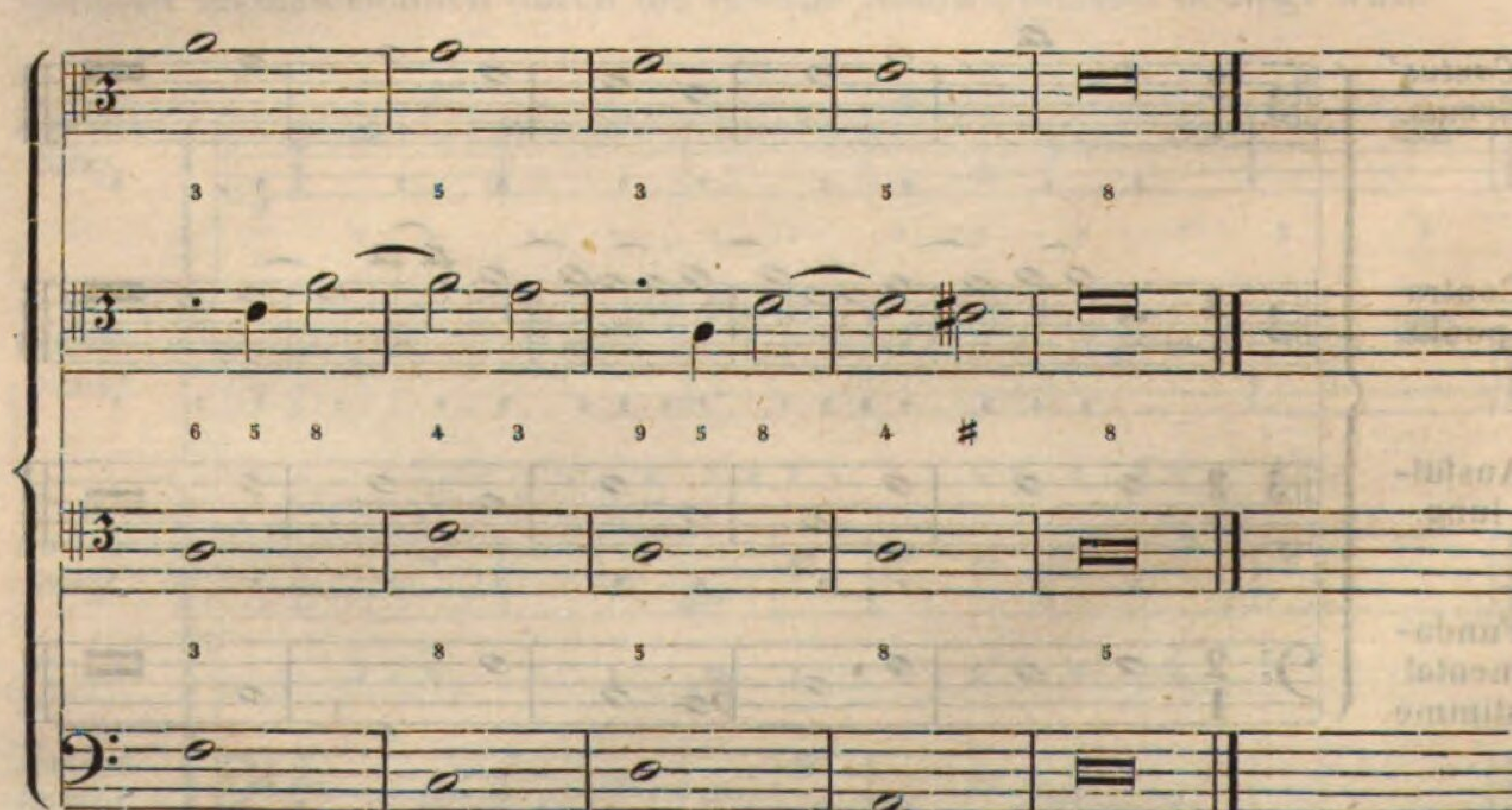

Cantus firmus.
Contrapunkt.
Ausfüllung.
Fundamentalstimme.

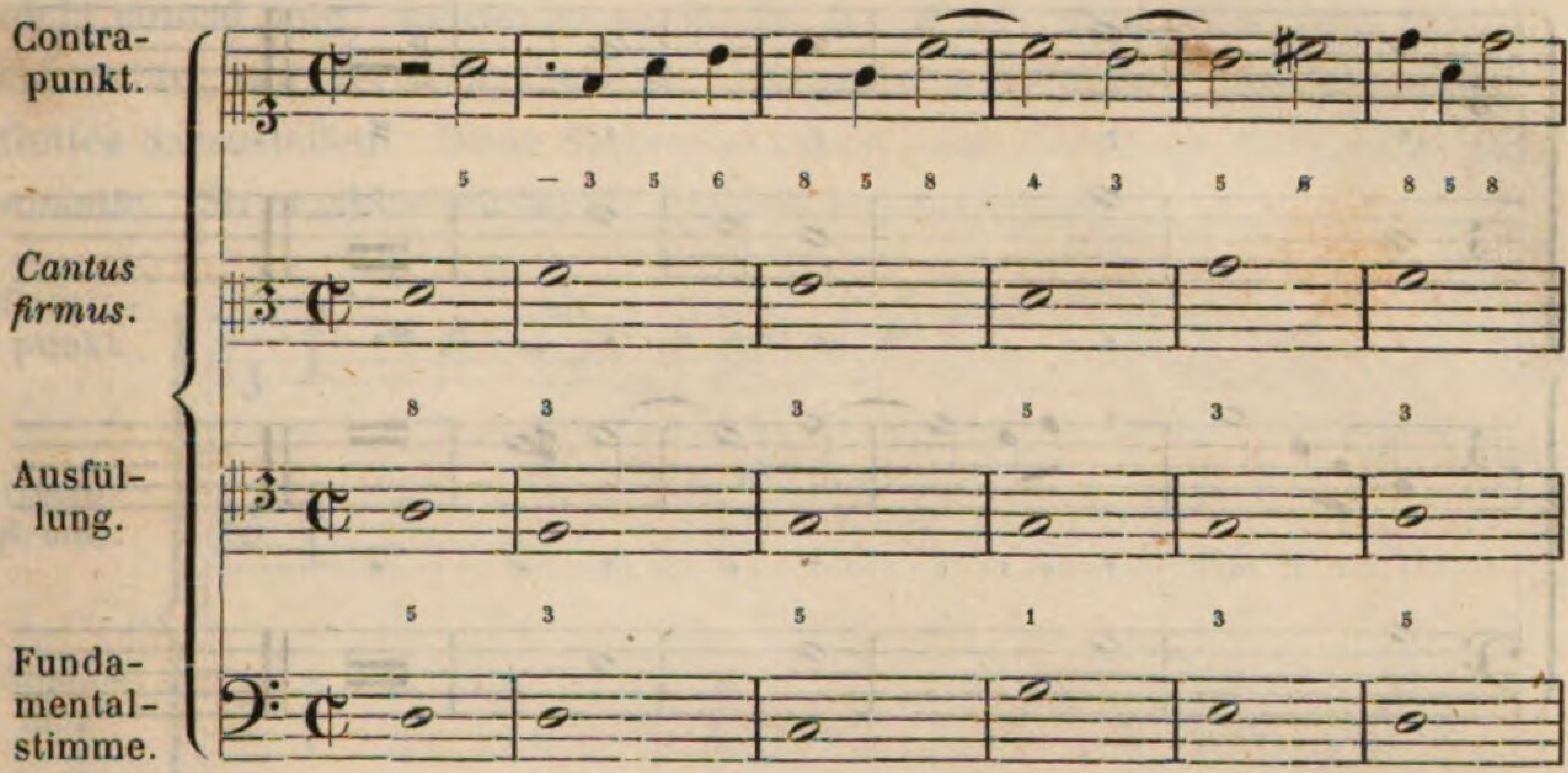
Vierzehntes Capitel.

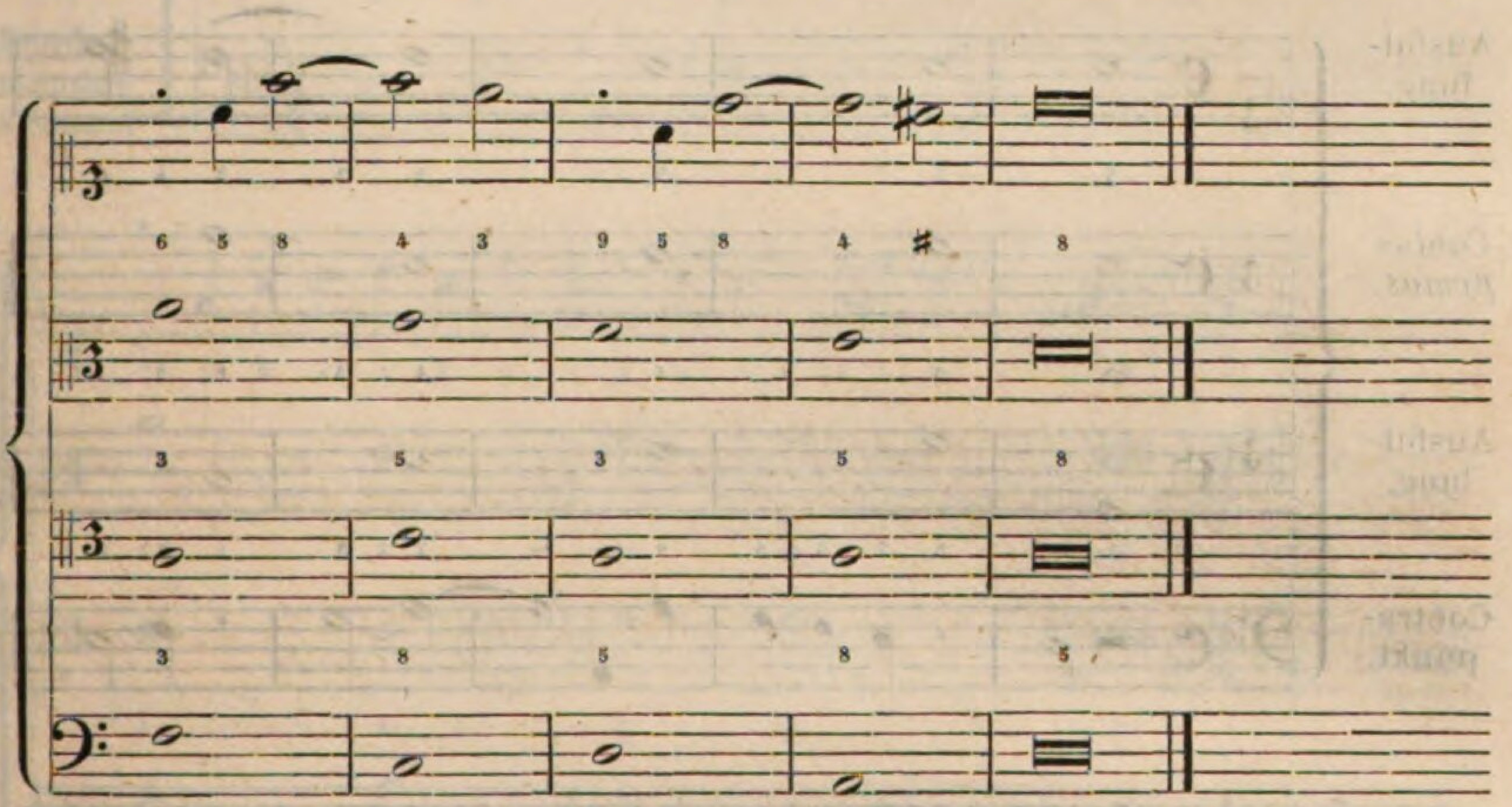
Fünfte Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunktes.

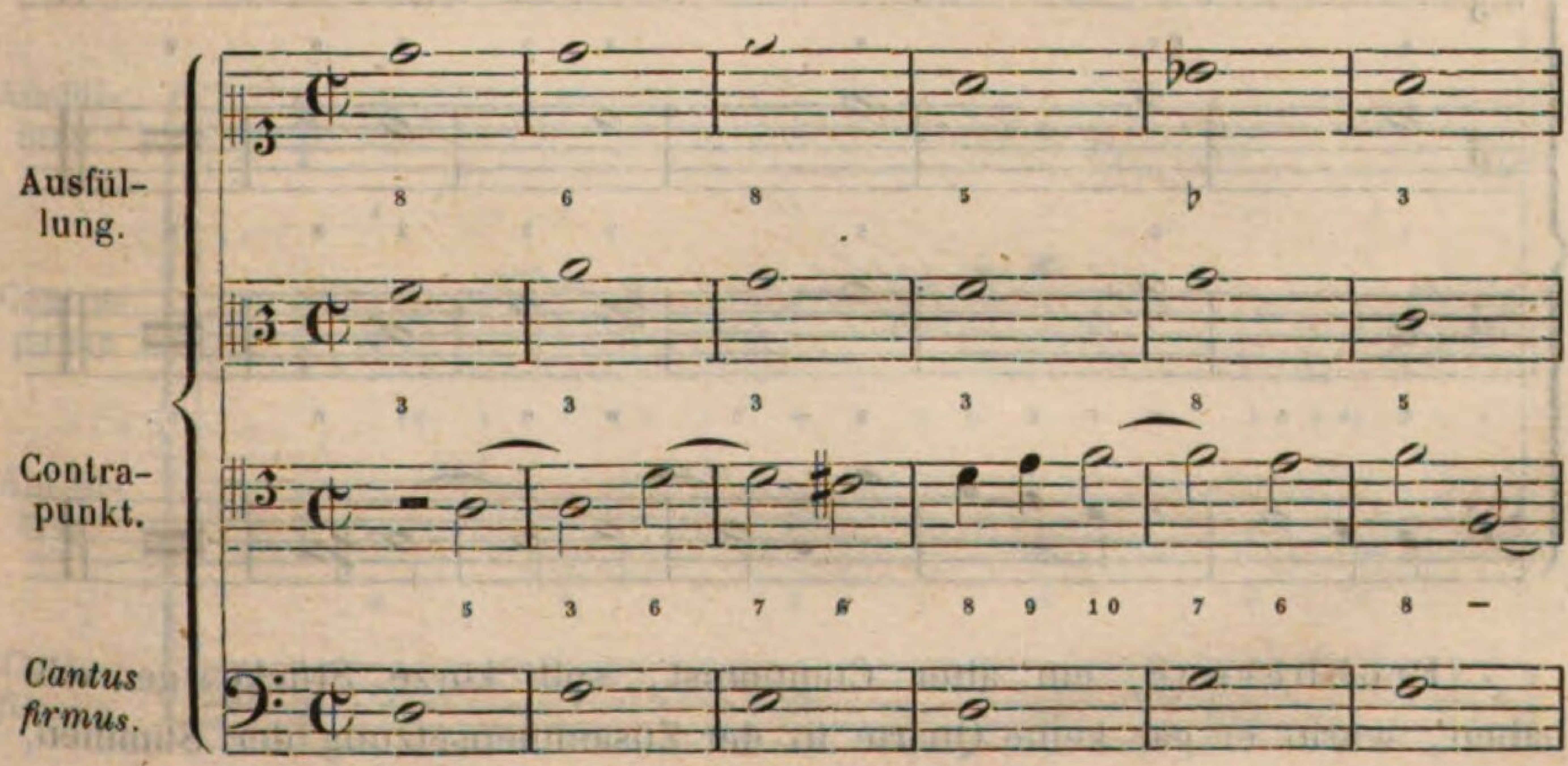
Auch in dieser, gleichwie in der vorigen Species, ist es erlaubt, der Nothwendigkeit wegen, zuweilen den ganzen Schlag einer Ausfüllungsstimme in zwei Hälften zu theilen.

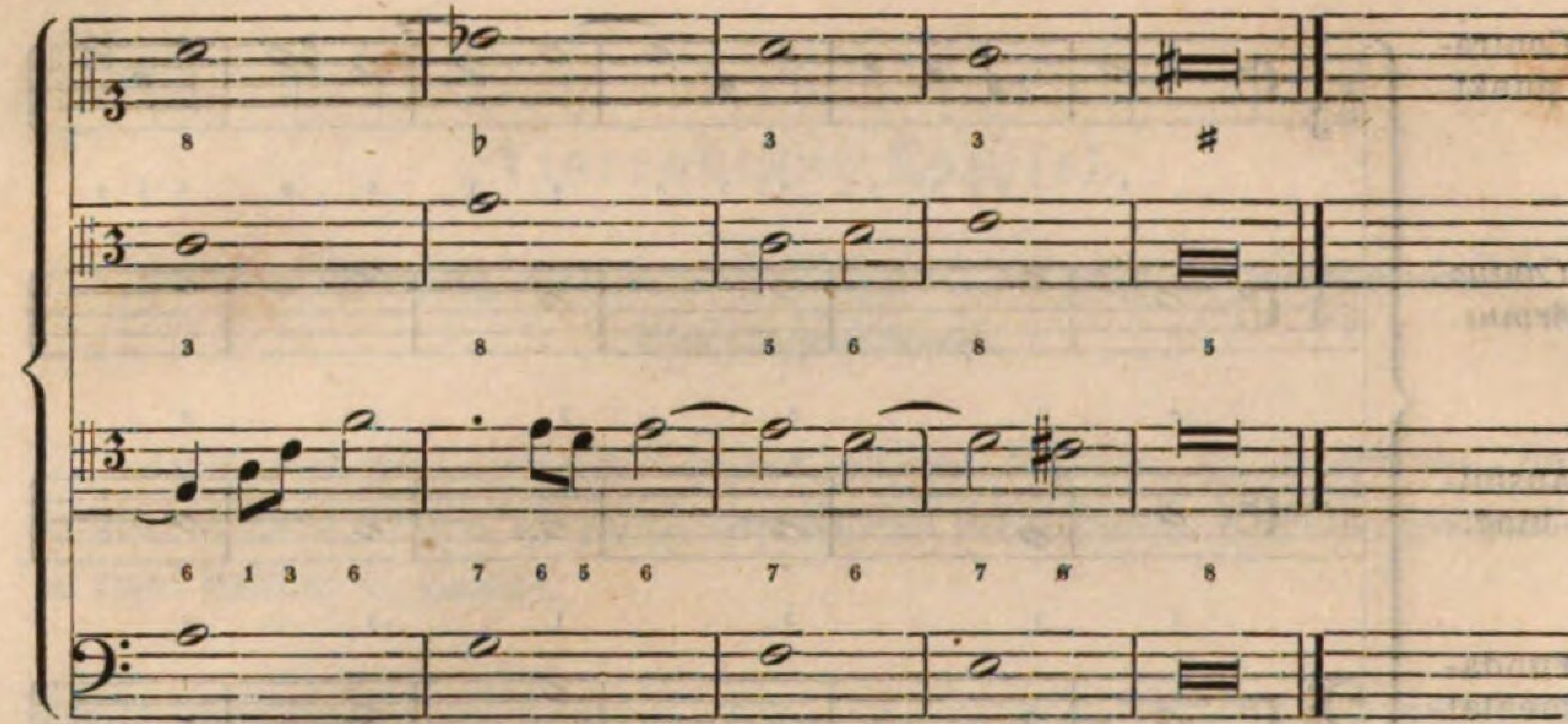





Contra-
punkt.
Cantus
firmus.
Ausfül-
lung.
Funda-
mental-
stimme.




Ausfül-
lung.
Contra-
punkt.
Cantus
firmus.

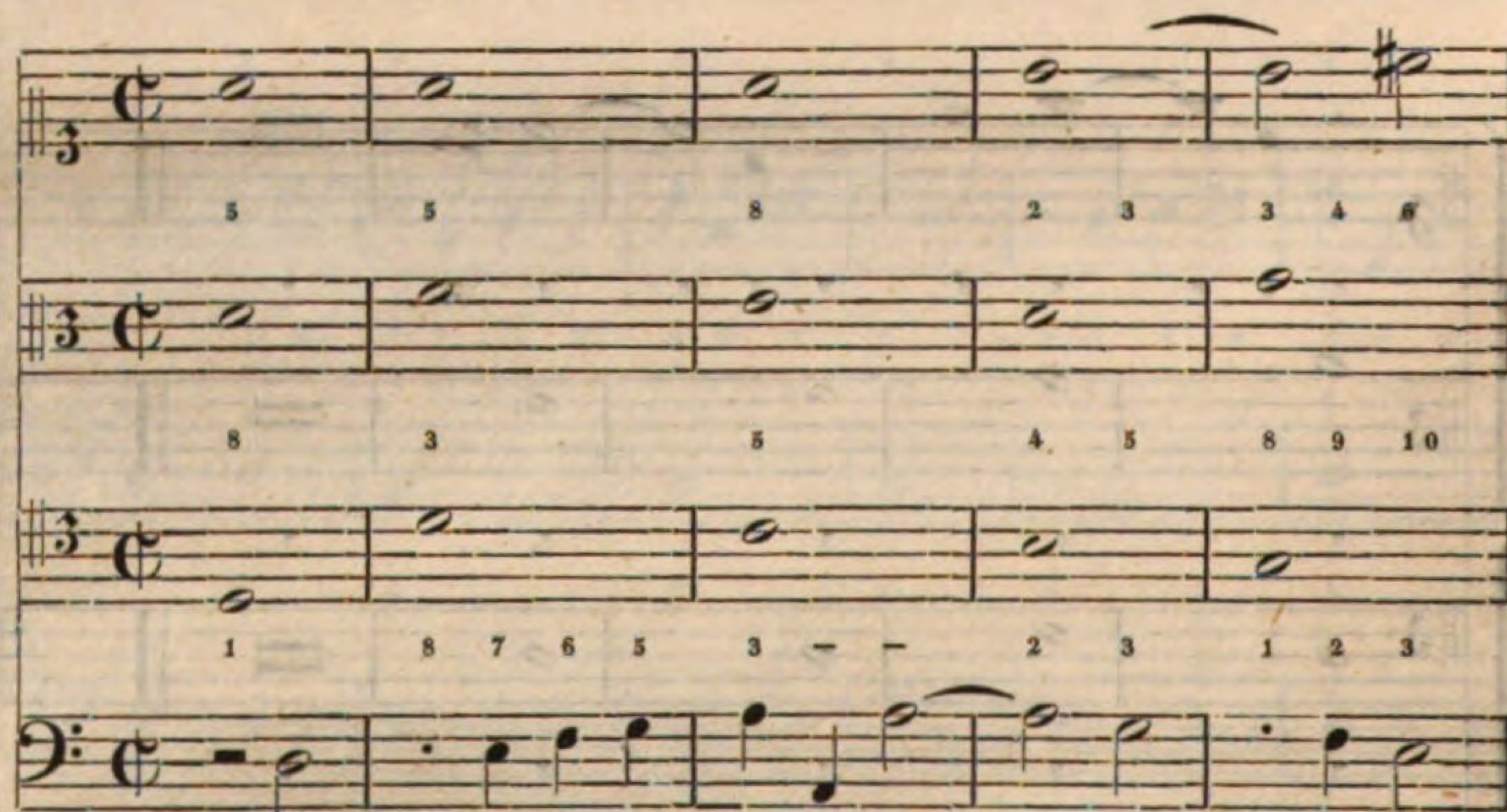


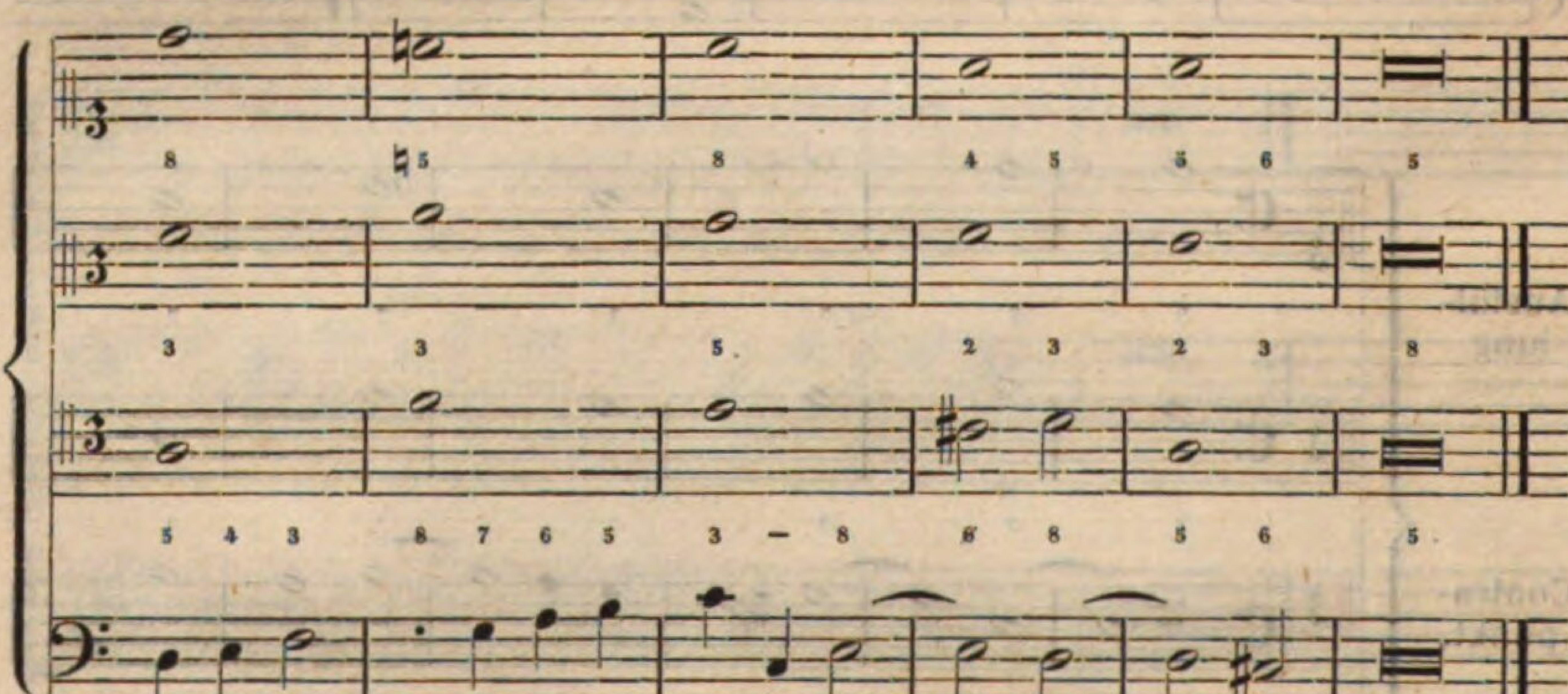
Ausfüllung.

Cantus firmus.

Ausfüllung.

Contrapunkt.

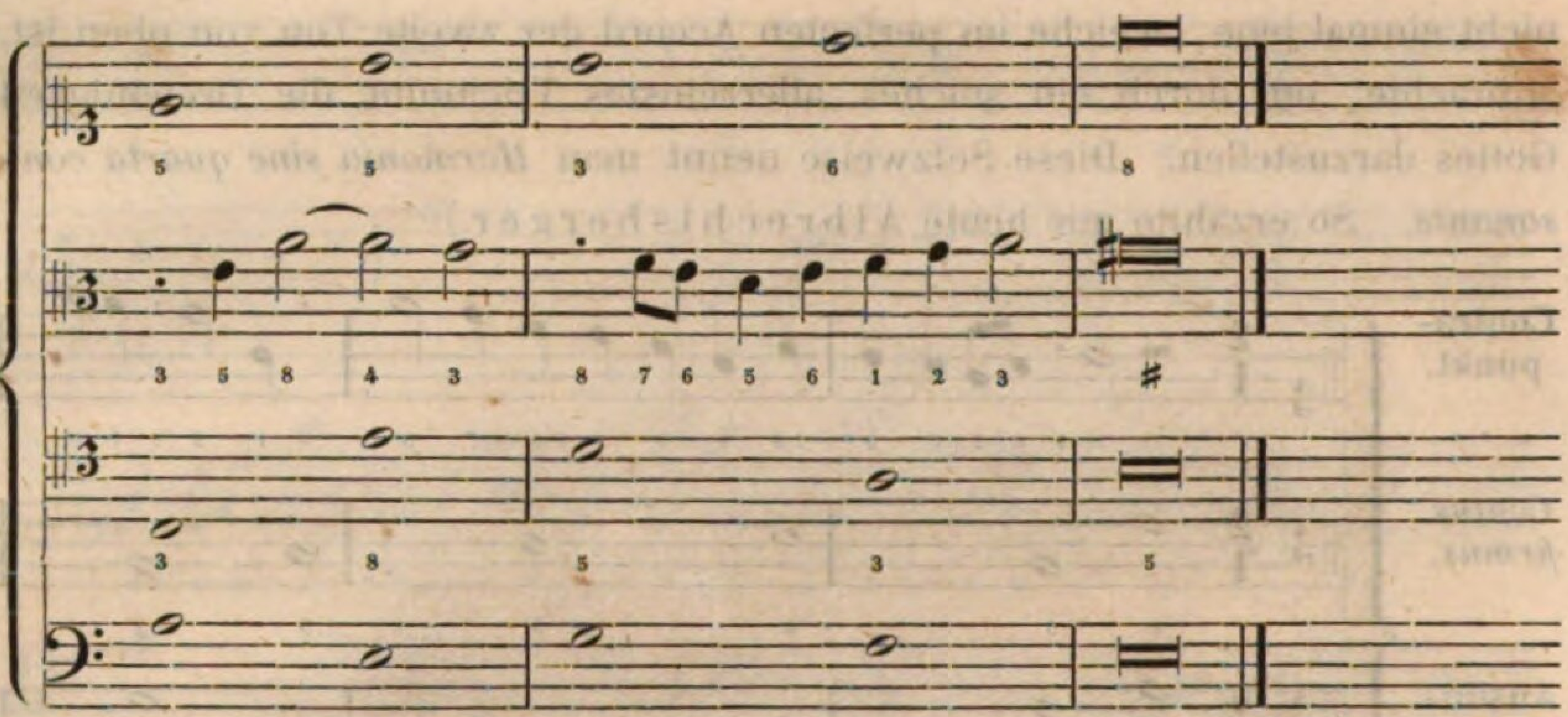




(Frohberger, ein alter Componist, soll kurze Stücke gemacht haben, worin er gar keine Quarte in der Zusammensetzung der Stimmen,

nicht einmal jene, welche im perfecten Accord der zweite Ton von oben ist, anbrachte, um durch ein solches allerreinstes Tricinium die Dreieinigkeit Gottes darzustellen. Diese Setzweise nennt man *Harmonia sine quartâ consonante.* So erzählte mir heute Albrechtsberger.)



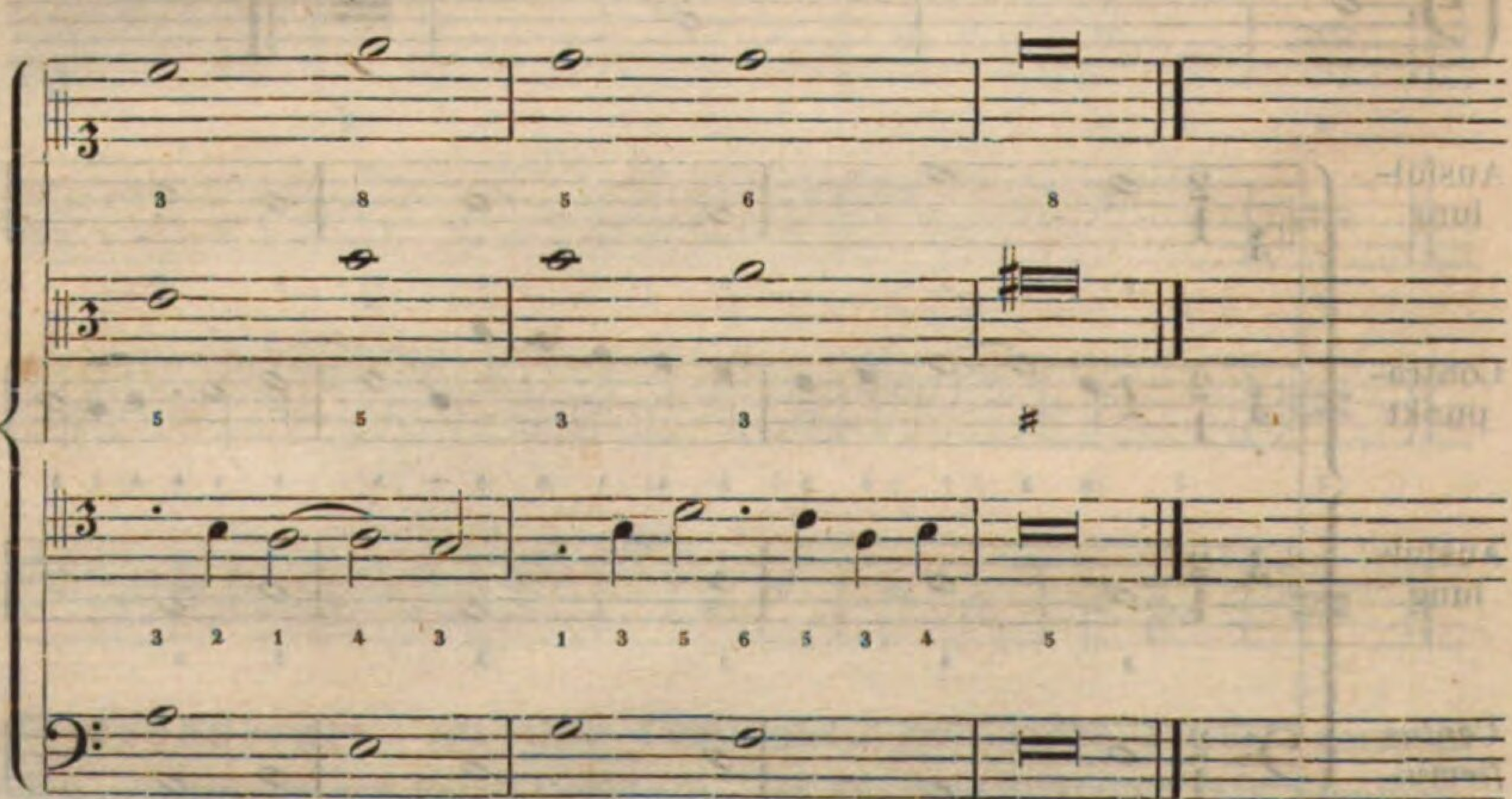




Ausfüllung.

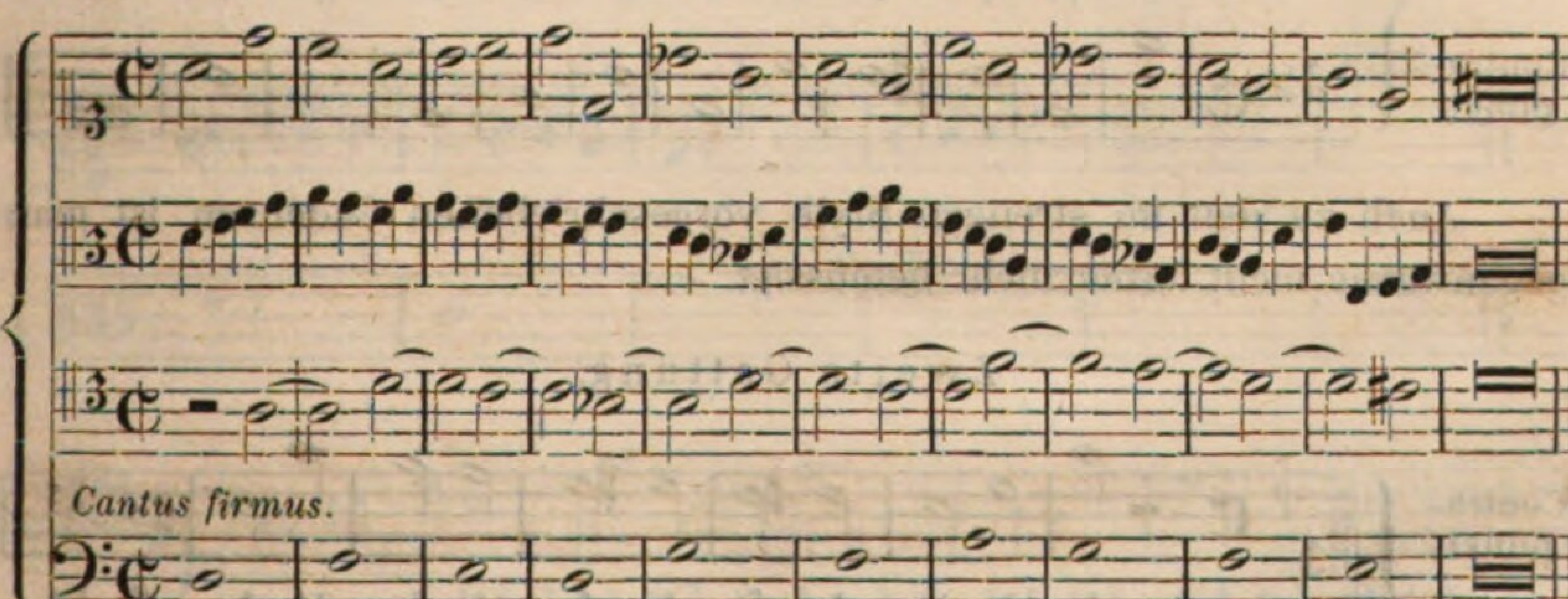
Contrapunkt.

Cantus firmus.





Da nunmehr die fünf Gattungen geendigt sind, so muss man sie jetzt mit einander verbinden, nämlich den Choralgesang beibehalten, und in einer Stimme halbe Schläge, in der andern Viertel, und in der letzten Bindungen setzen, wodurch die Composition eine besondere Veränderung erhält; z. B.

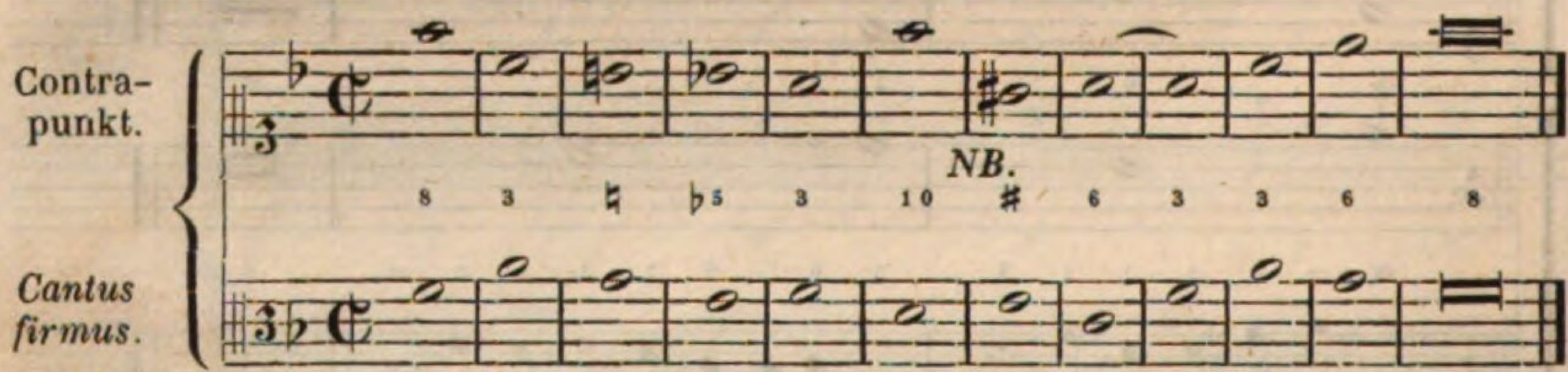


Fünfzehntes Capitel.

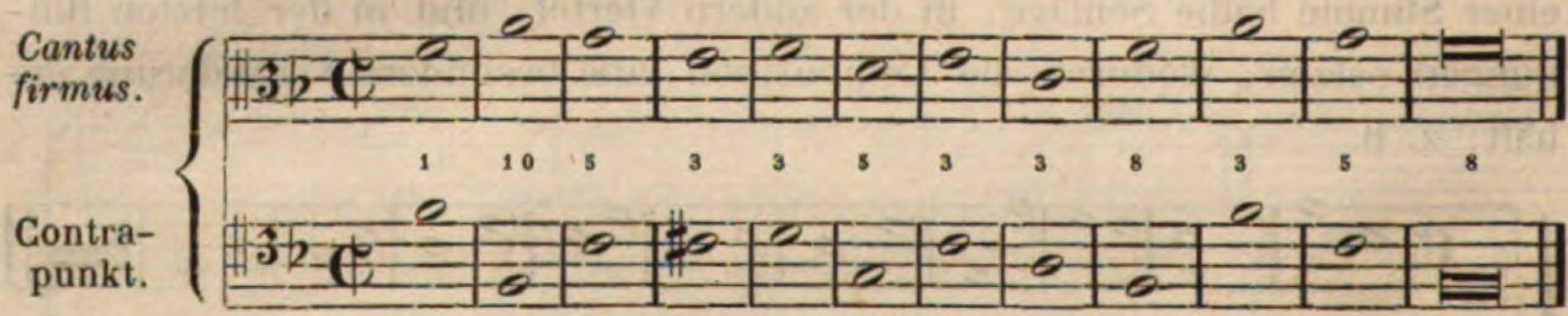
Beispielsammlung zum freien Satze.

In dieser Schreibart darf man auch dissonirende Accorde anbringen, welche jedoch regelmässig aufgelöst werden müssen, ohne dass diese Resolution indessen alsogleich erfolge, weil eine Dissonanz durch eine andere verzögert und aufgehalten werden kann. Nebst der wesentlichen Septime sind noch die kleine, über den vierten grossen Ton, und die verminderte, sowohl auf den vierten, als auf den siebenten grossen Ton, frei anzuschlagen erlaubt. Eben so ist hier das chromatische, oder halbtönige Geschlecht anwendbar.

Zweistimmig. Erste Gattung.

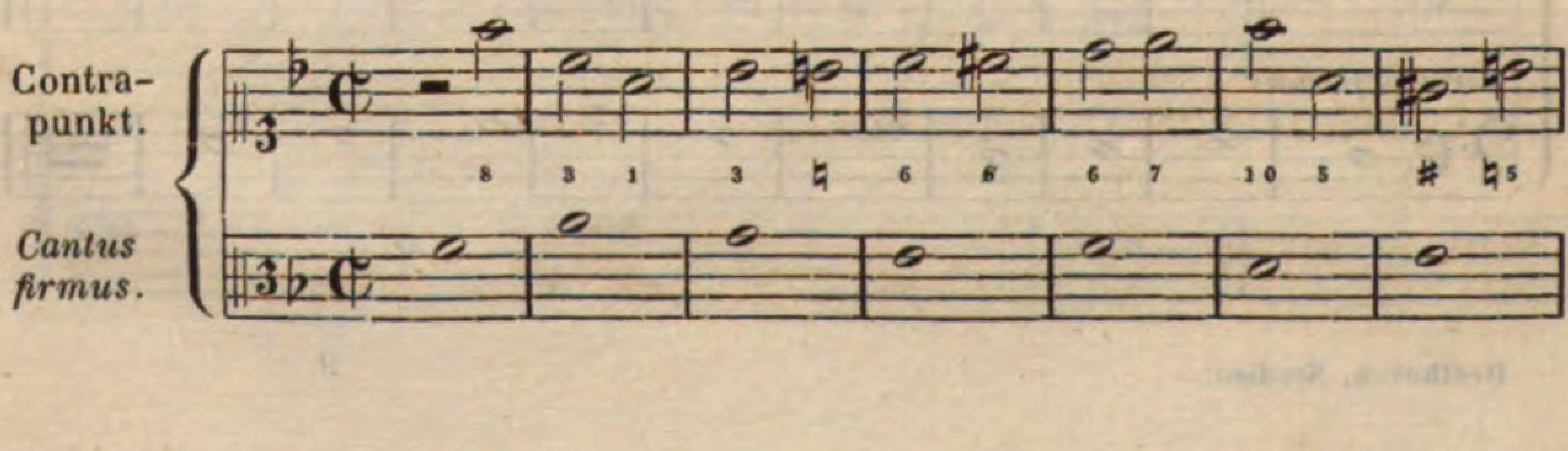


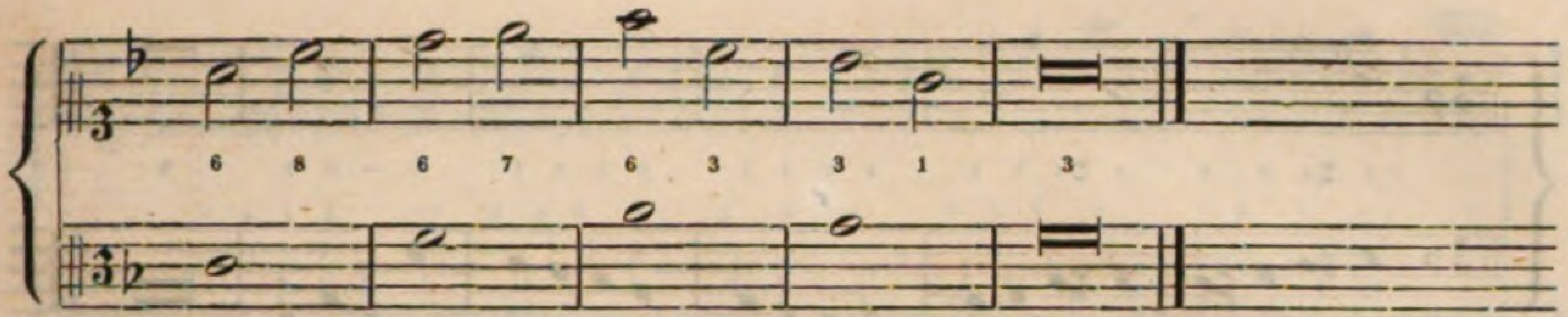
Der verminderte Septimensprung beim *NB.* von *f* nach *gis* ist gut und singbar, weil die letzte Note, als Leitton der Dominante, ordentlicherweise eine Stufe aufwärts nach *A* resolvirt.



Auch zu den im strengen Style vorgeschriebenen Cadenzen ist man gegenwärtig nicht ferner mehr bemüssigt.

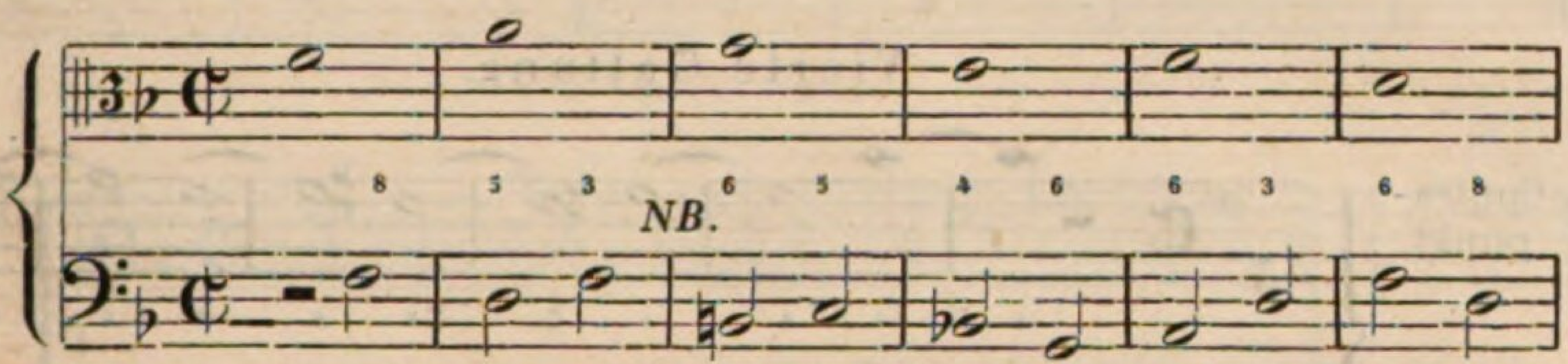
Zweite Gattung.

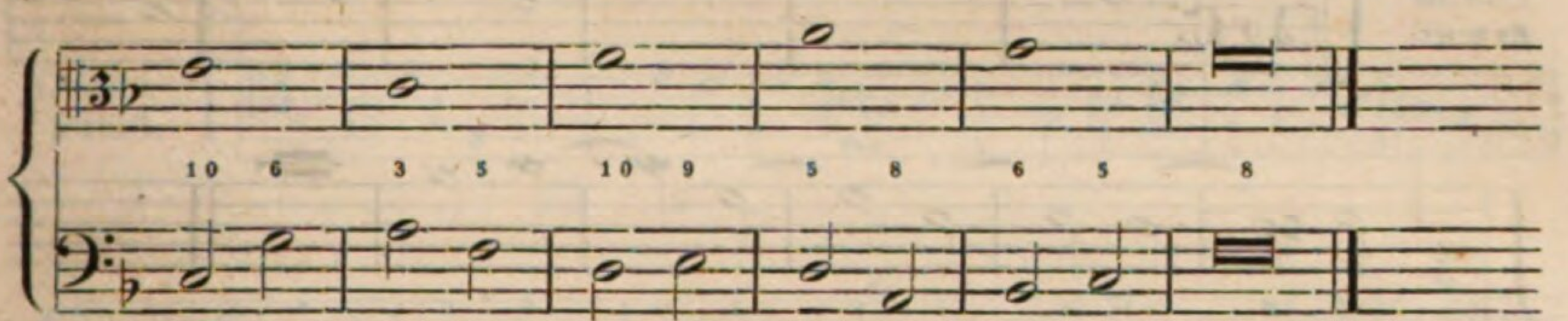




Cantus firmus.

Contrapunkt.



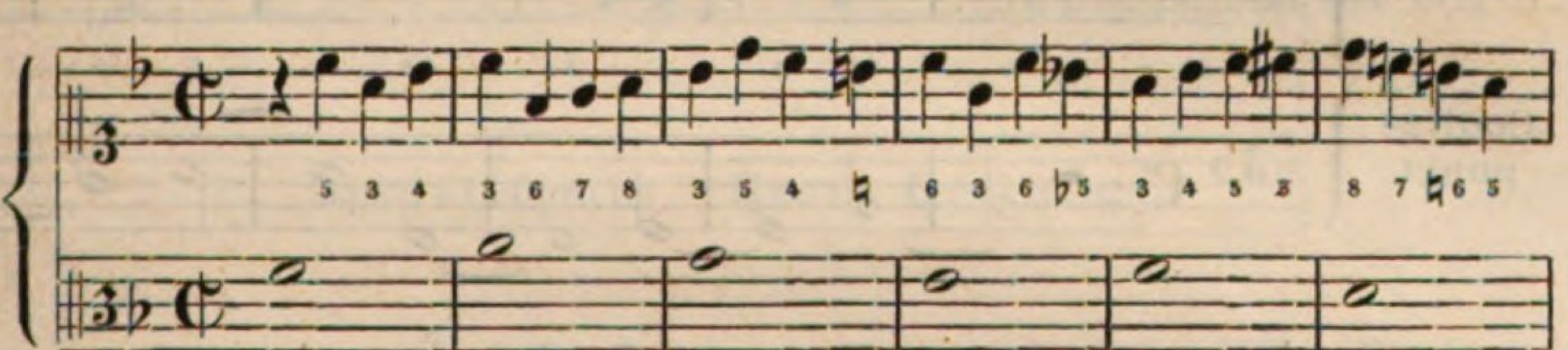


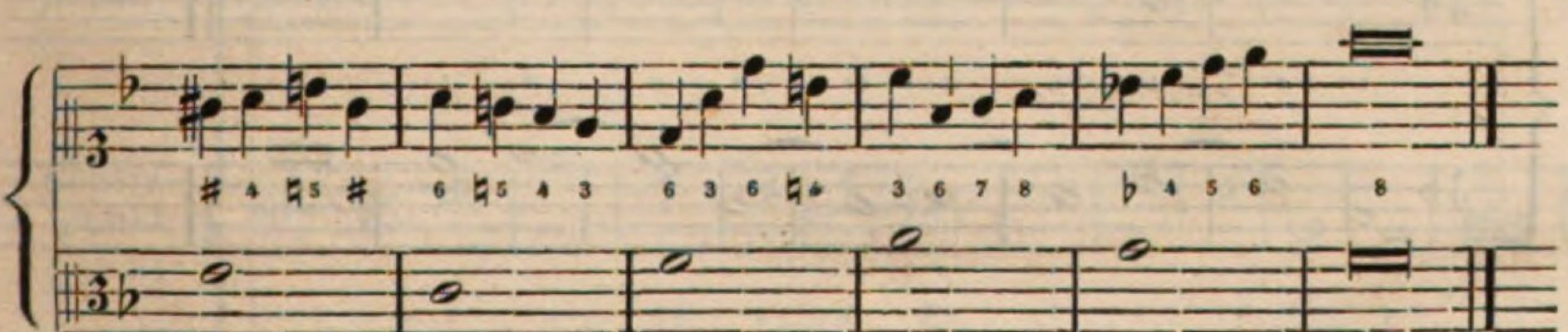
Der verminderte Quinten-Sprung beim *NB.* *f* - *h* wird gleichfalls gestattet, weil er melodisch ist, und die Auflösung richtig nach *C* erfolgt.

Dritte Gattung.

Contrapunkt.

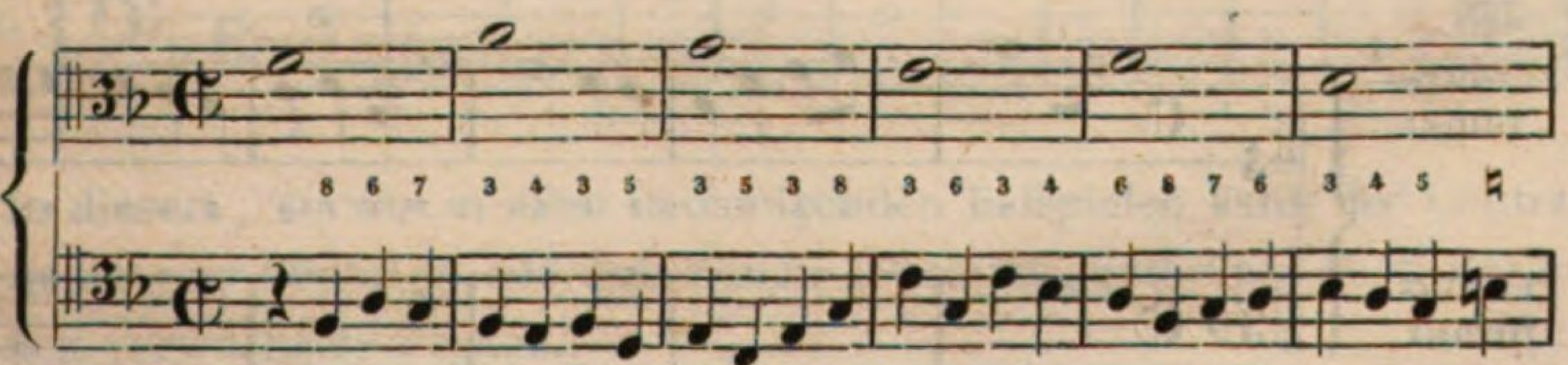
Cantus firmus.





Cantus firmus.

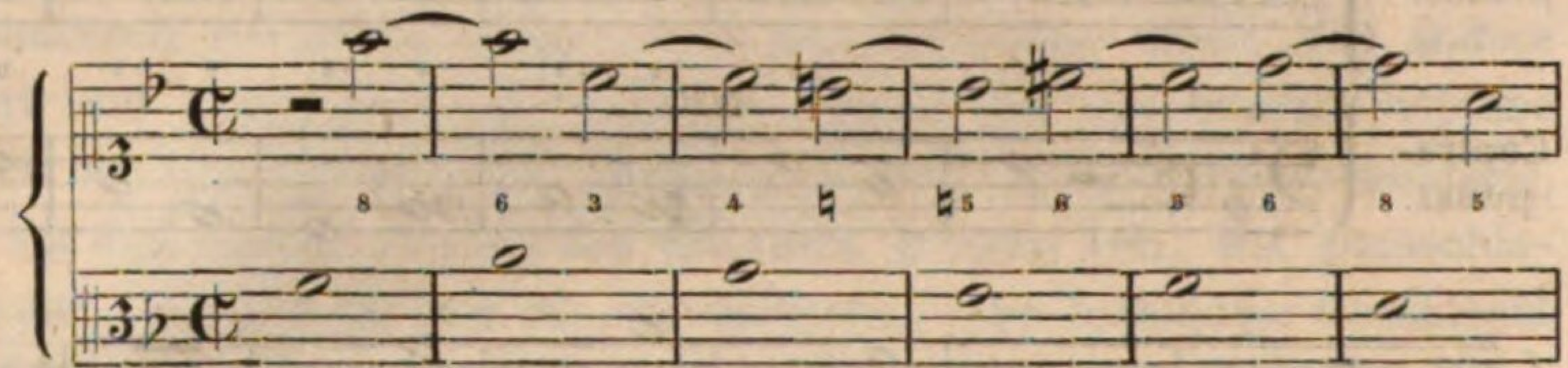
Contrapunkt.

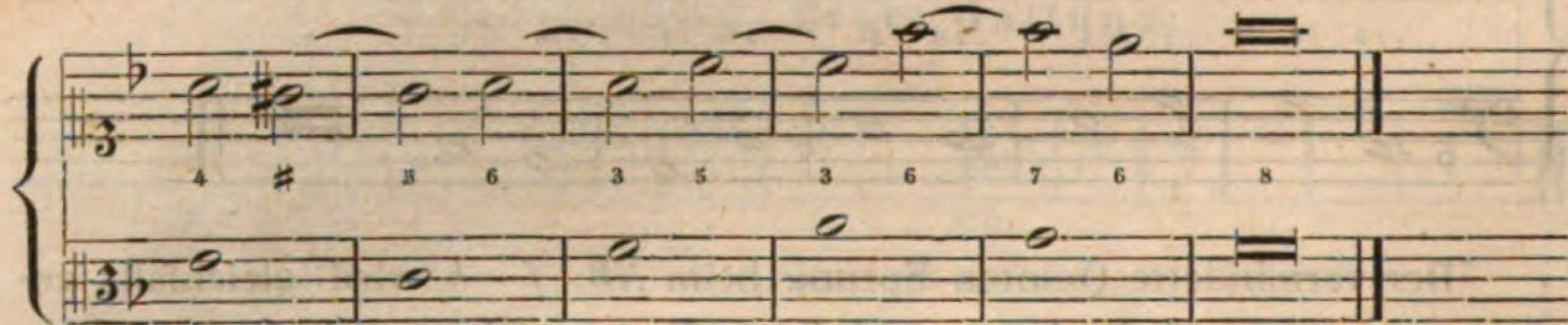




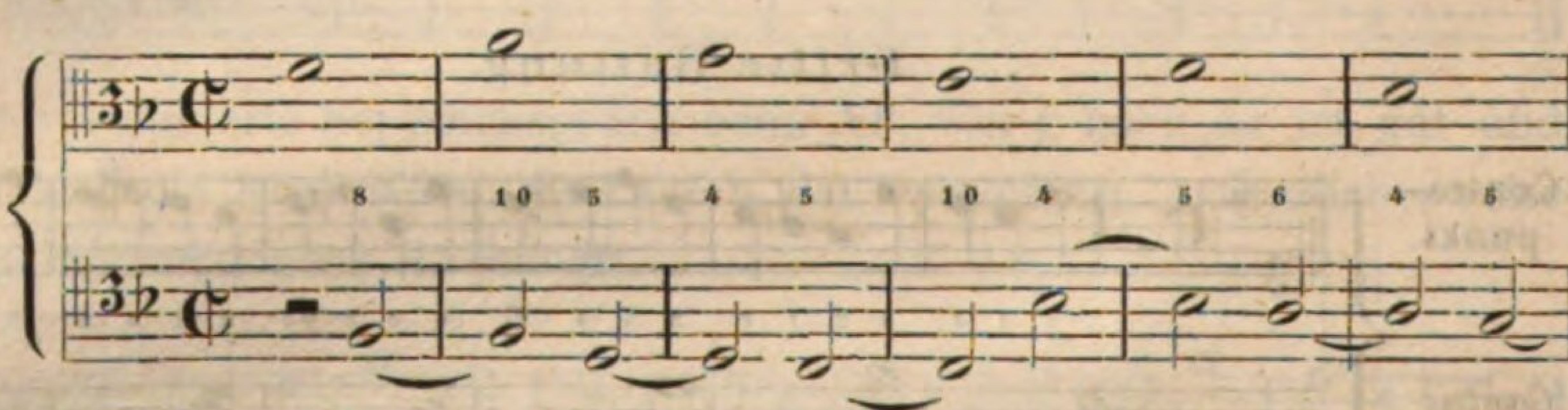
Vierte Gattung.

Contrapunkt.
Cantus firmus.





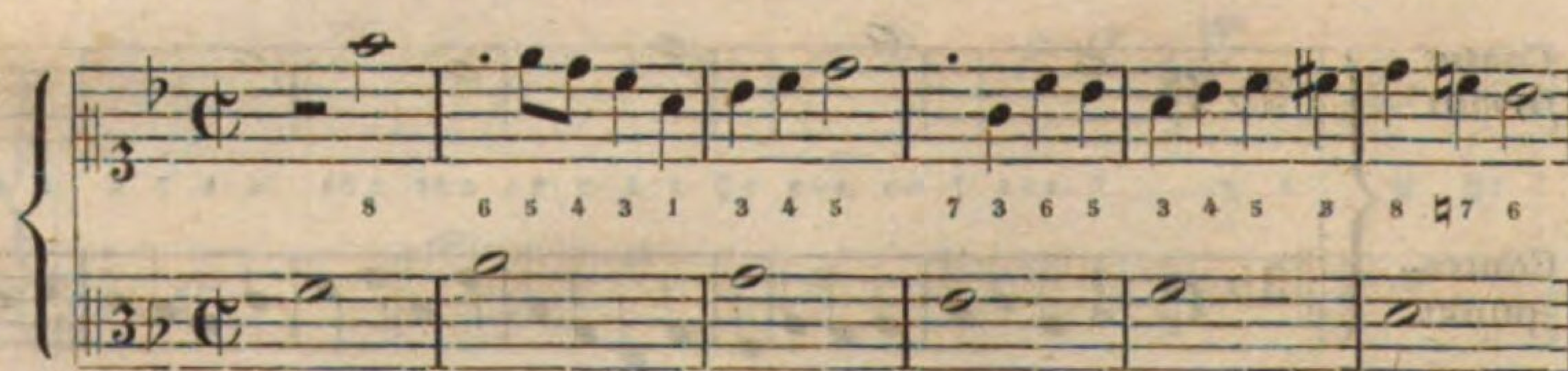
Cantus firmus.
Contrapunkt.

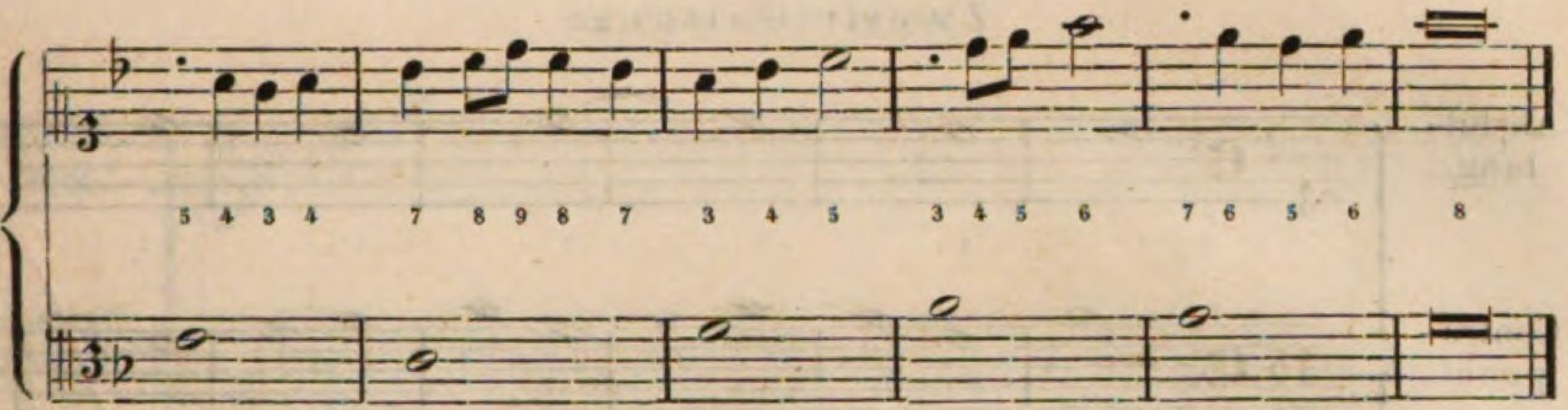




Fünfte Gattung.

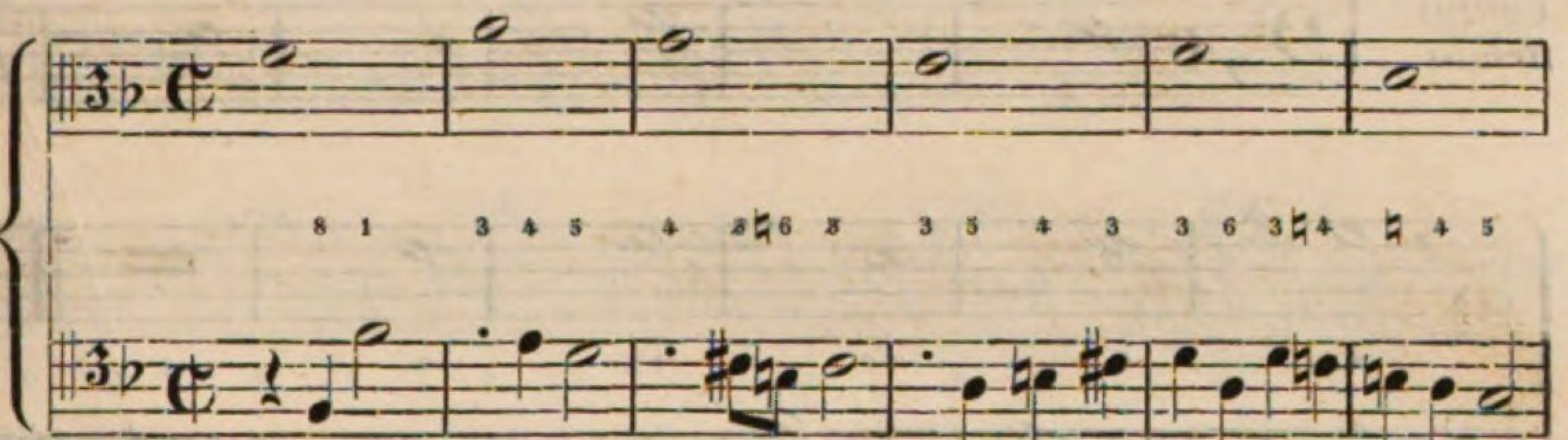
Contrapunkt.
Cantus firmus.

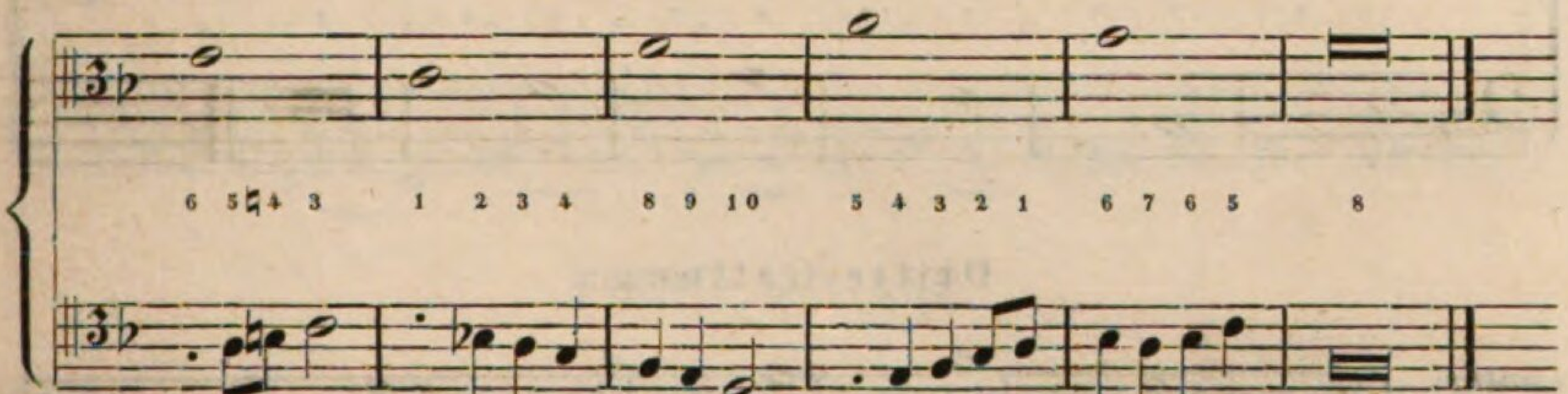




Cantus firmus.

Contrapunkt.



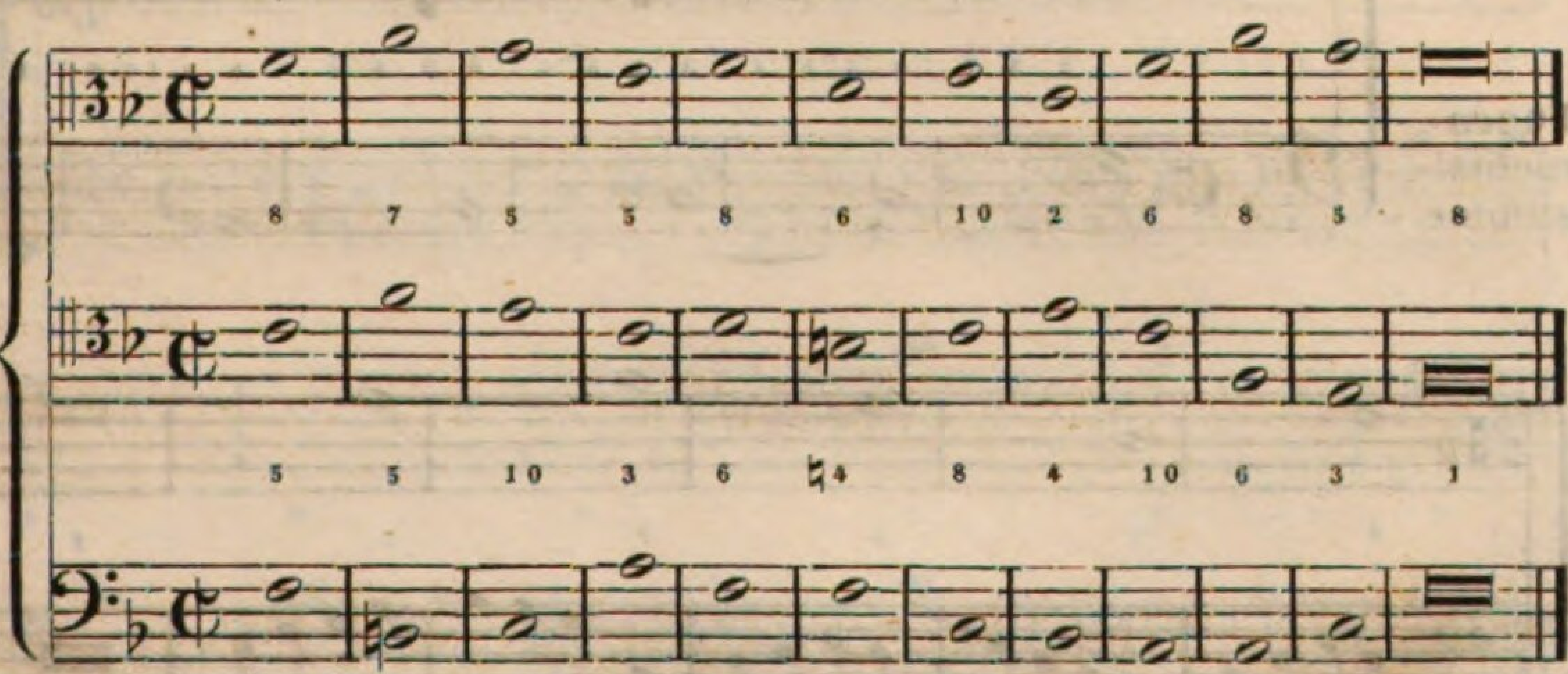


Dreistimmig. Erste Gattung.

Cantus firmus.

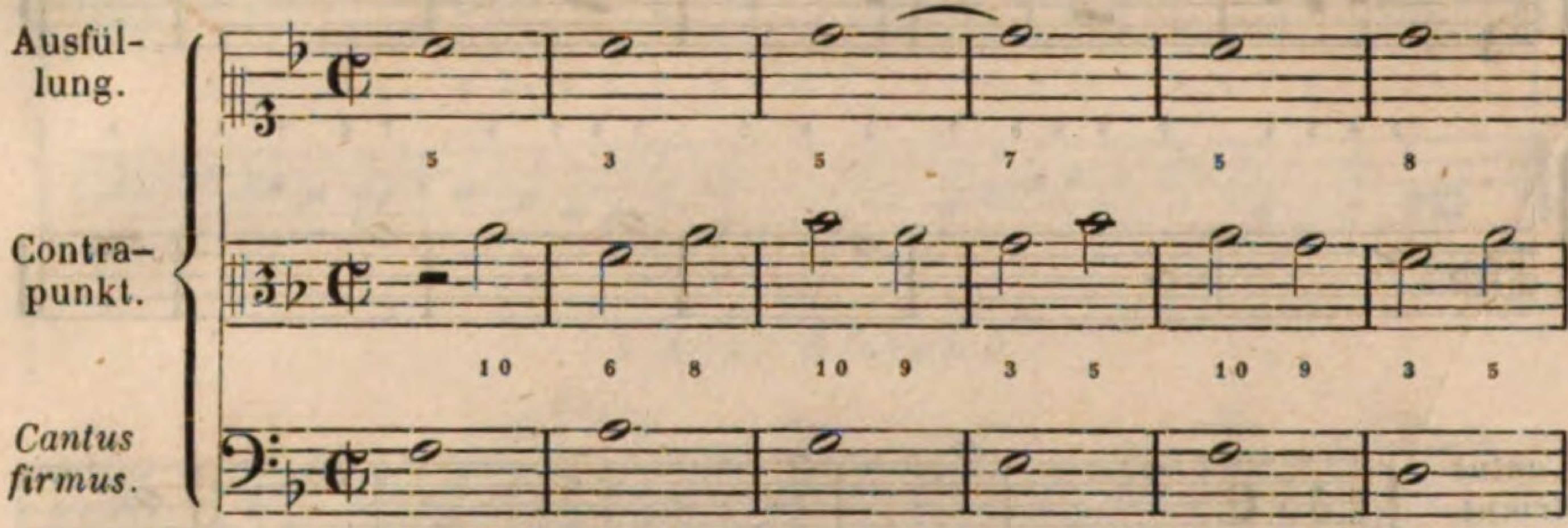
Contrapunkt.

Fundamentalstimme.



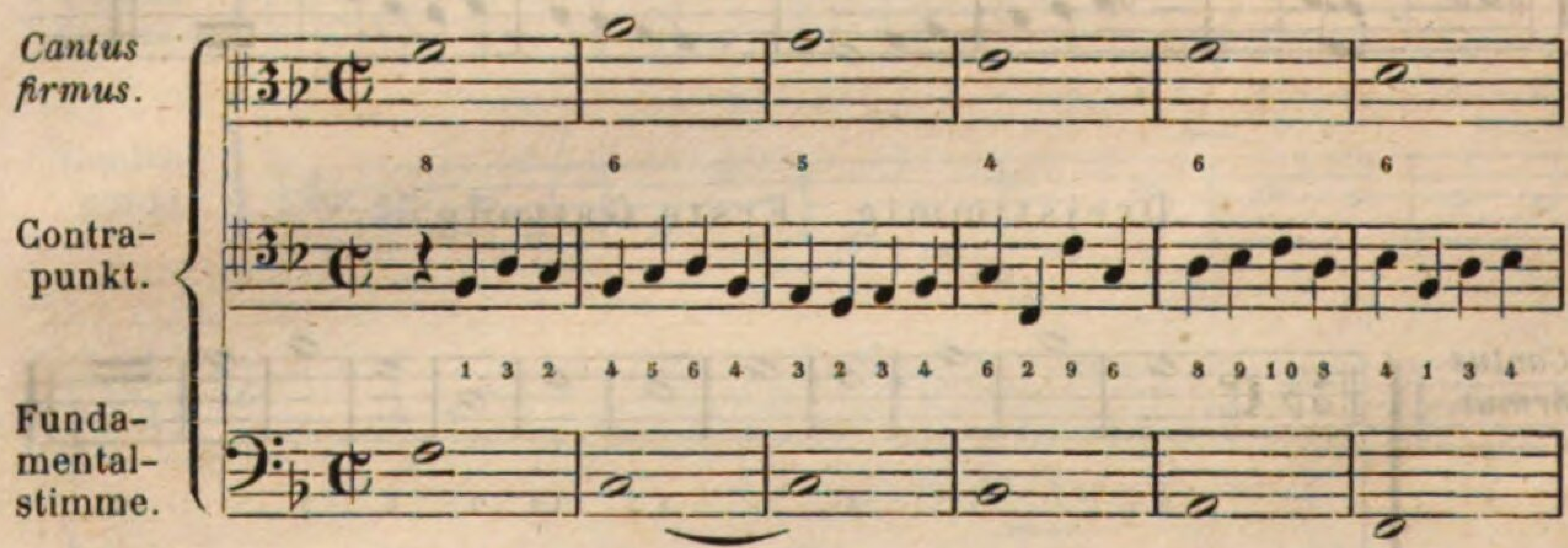
(In diesem, so wie in allen nachfolgenden Beispielen kann der Contrapunkt nebst dem Choral in alle drei Stimmen gesetzt, und diese auch wieder unter sich verwechselt werden.)

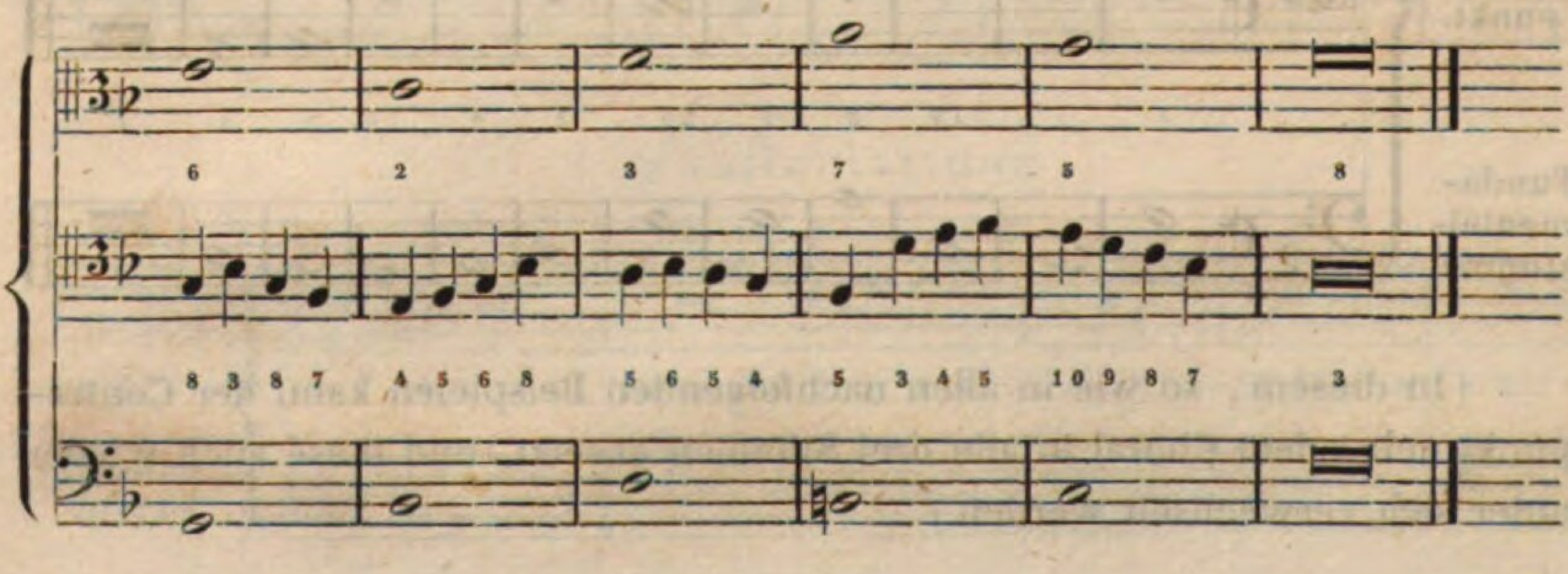
Zweite Gattung.





Dritte Gattung.





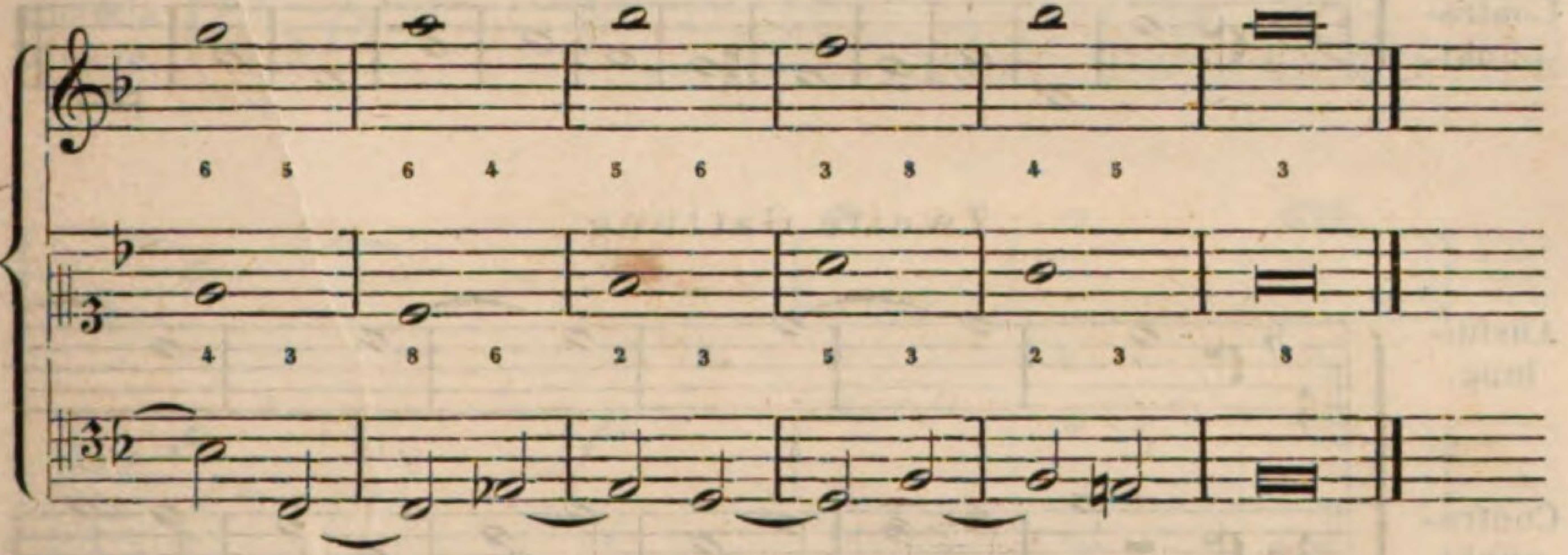
Vierte Gattung.

Ausfül-
lung.

Cantus firmus.

Contra-
punkt.



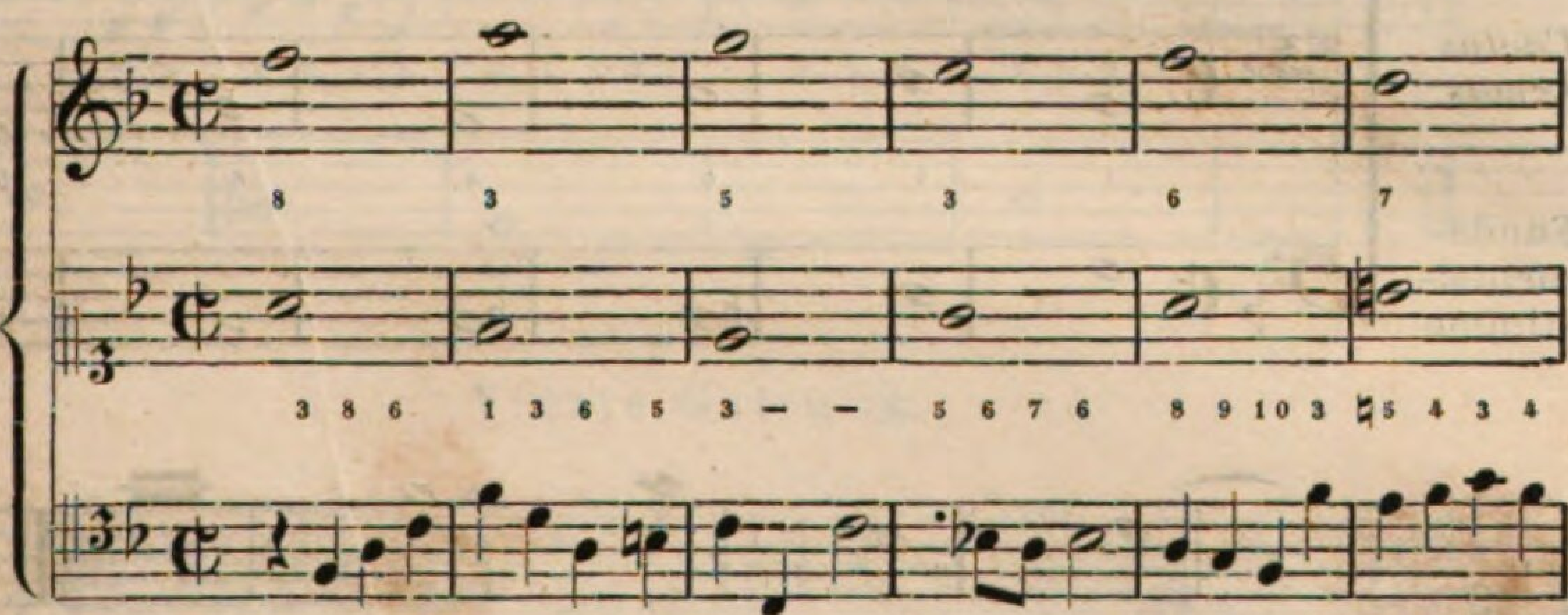


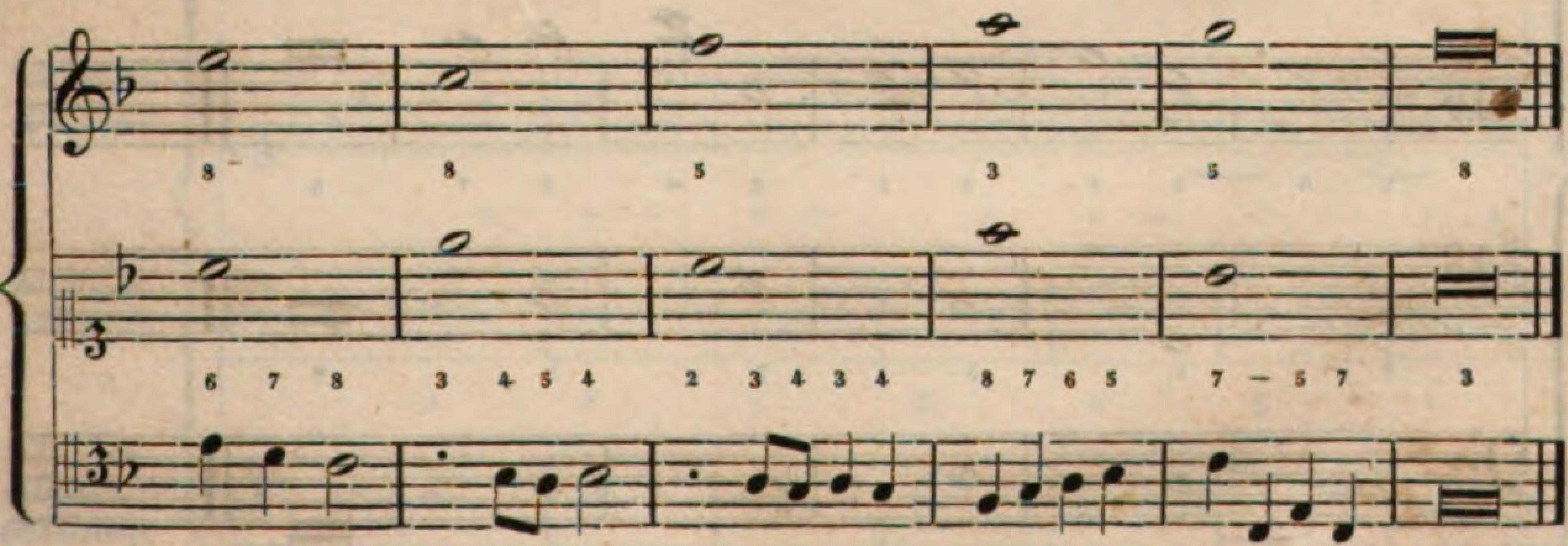
Fünfte Gattung.

Cantus firmus.

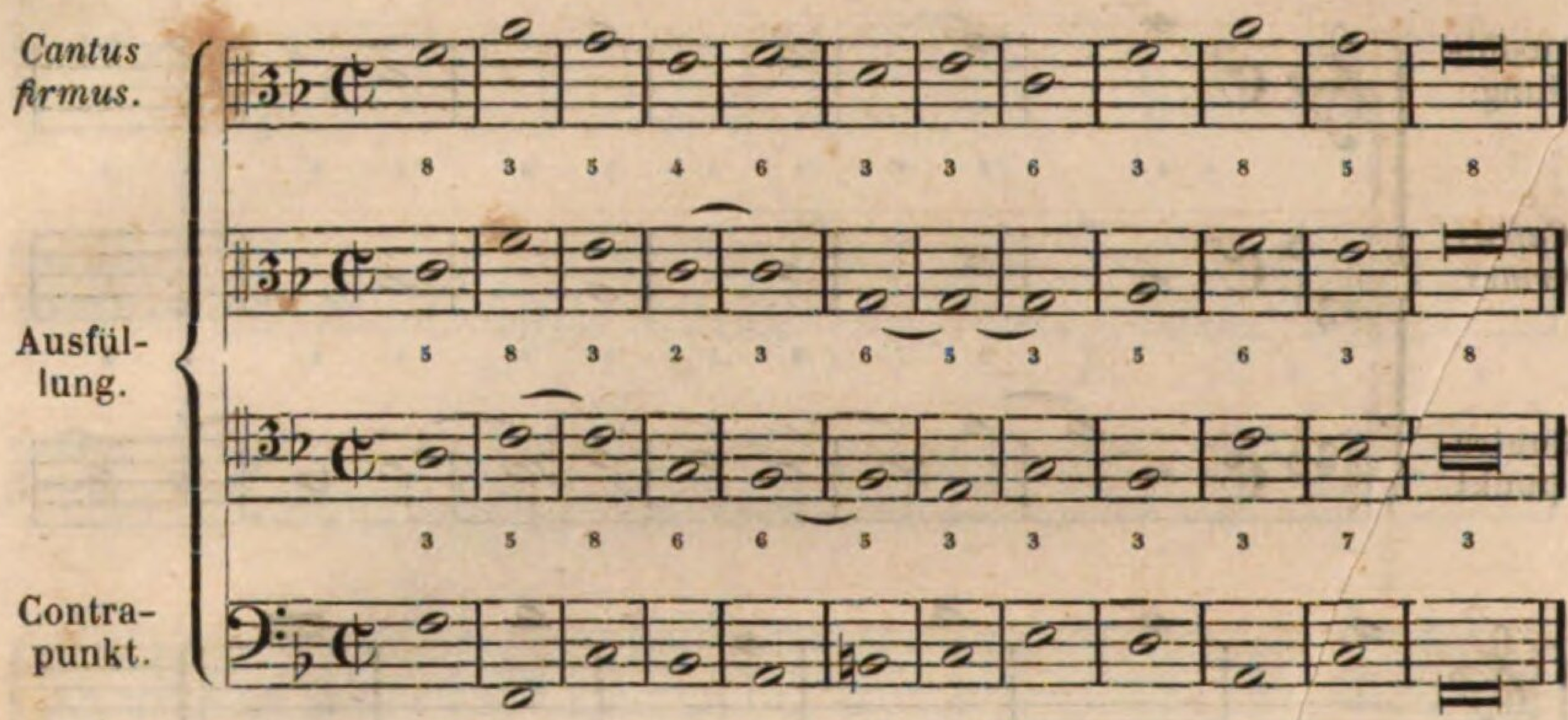
Ausfül-
lung.

Contra-
punkt.

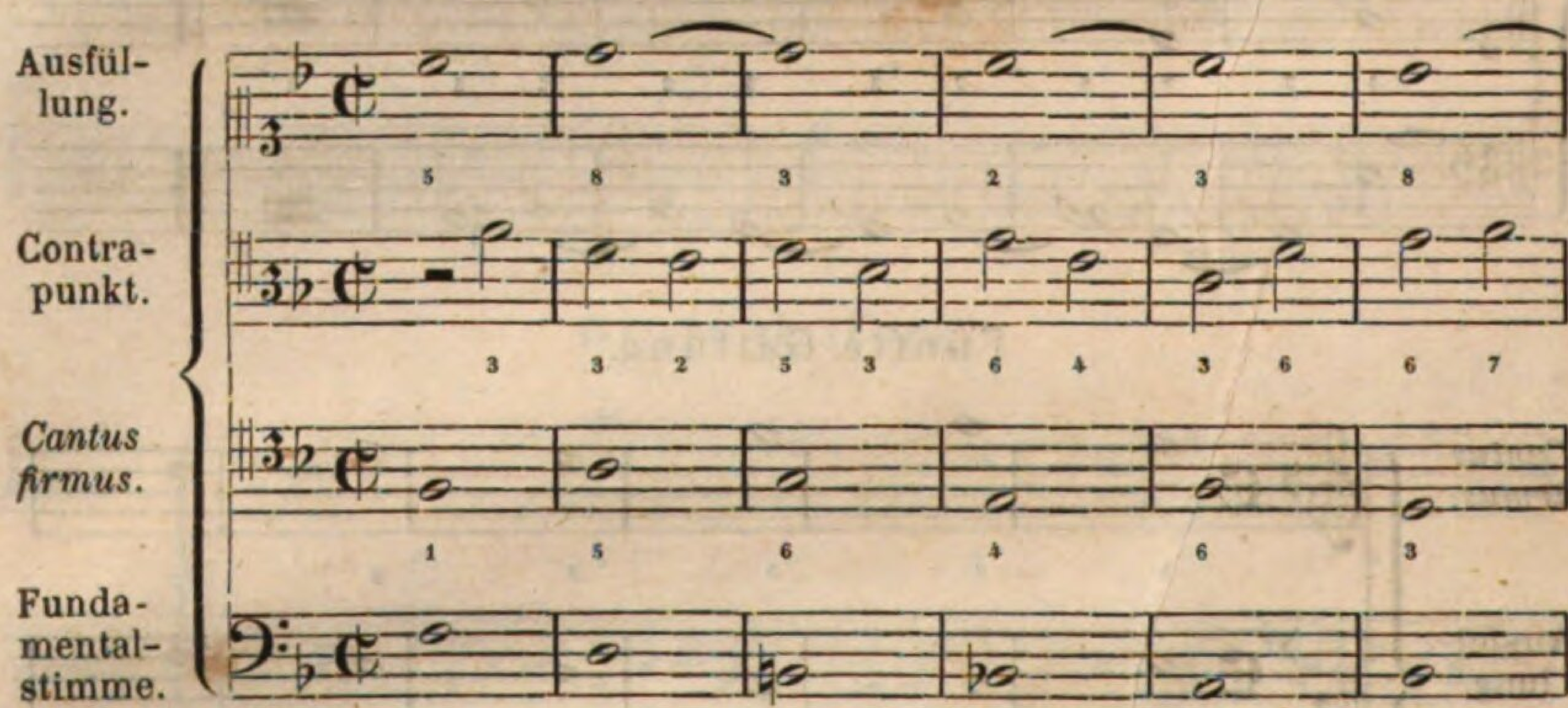


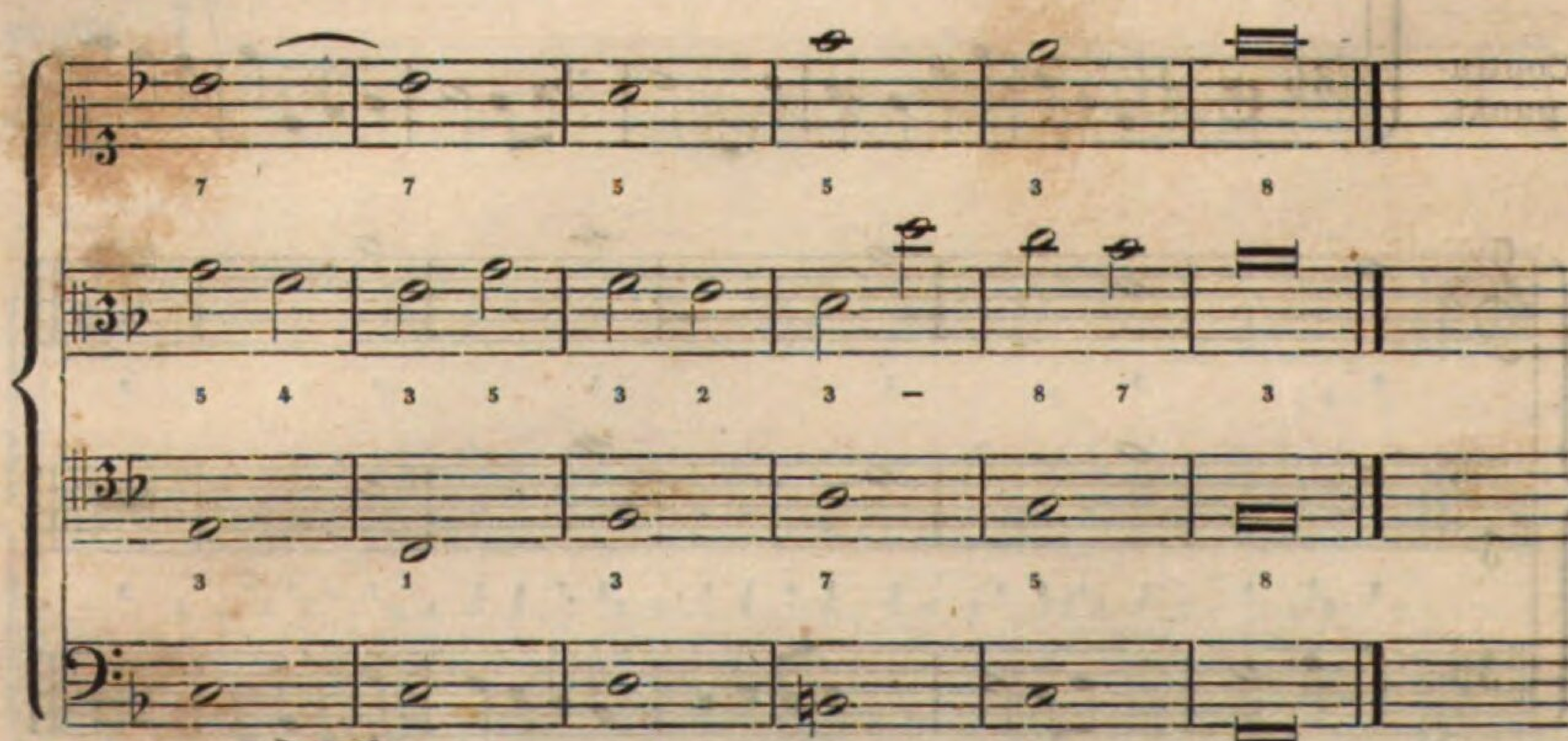


Vierstimmig. Erste Gattung.

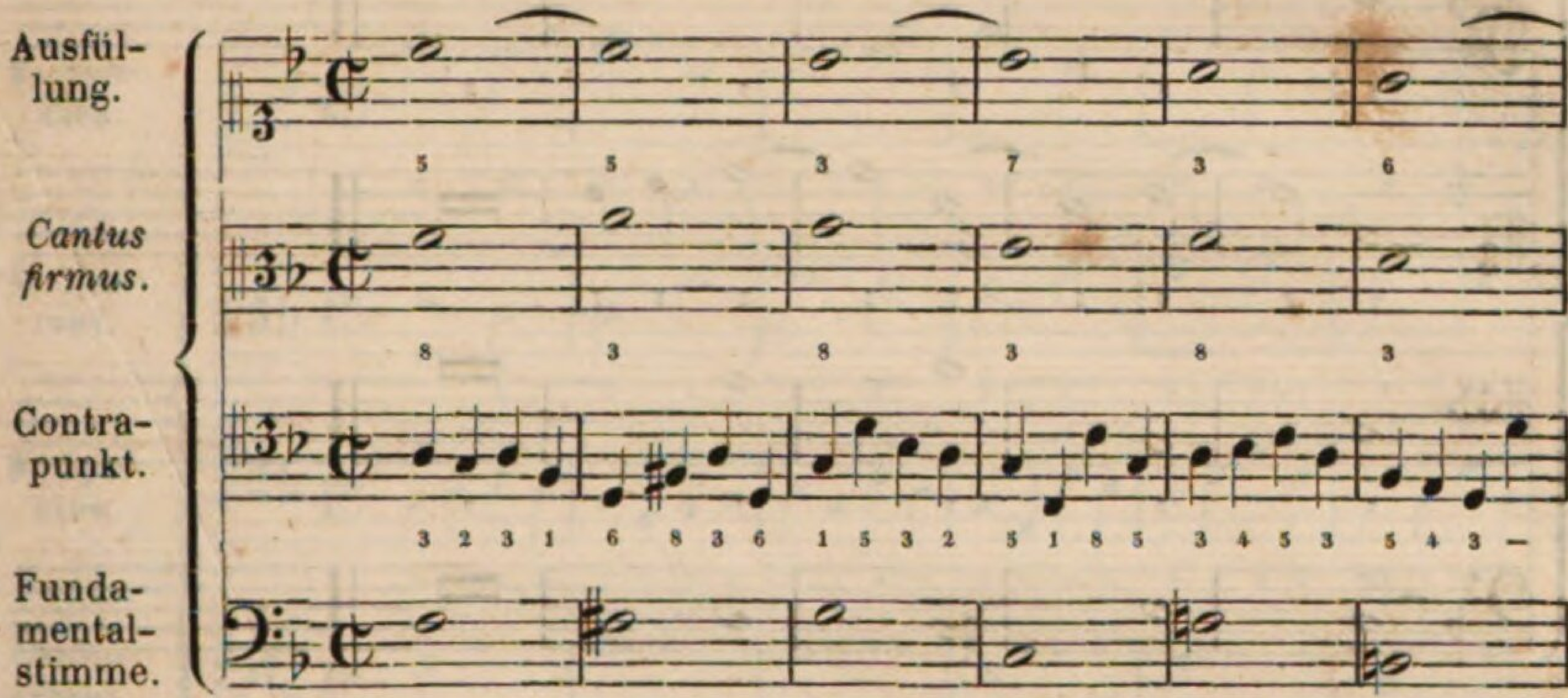


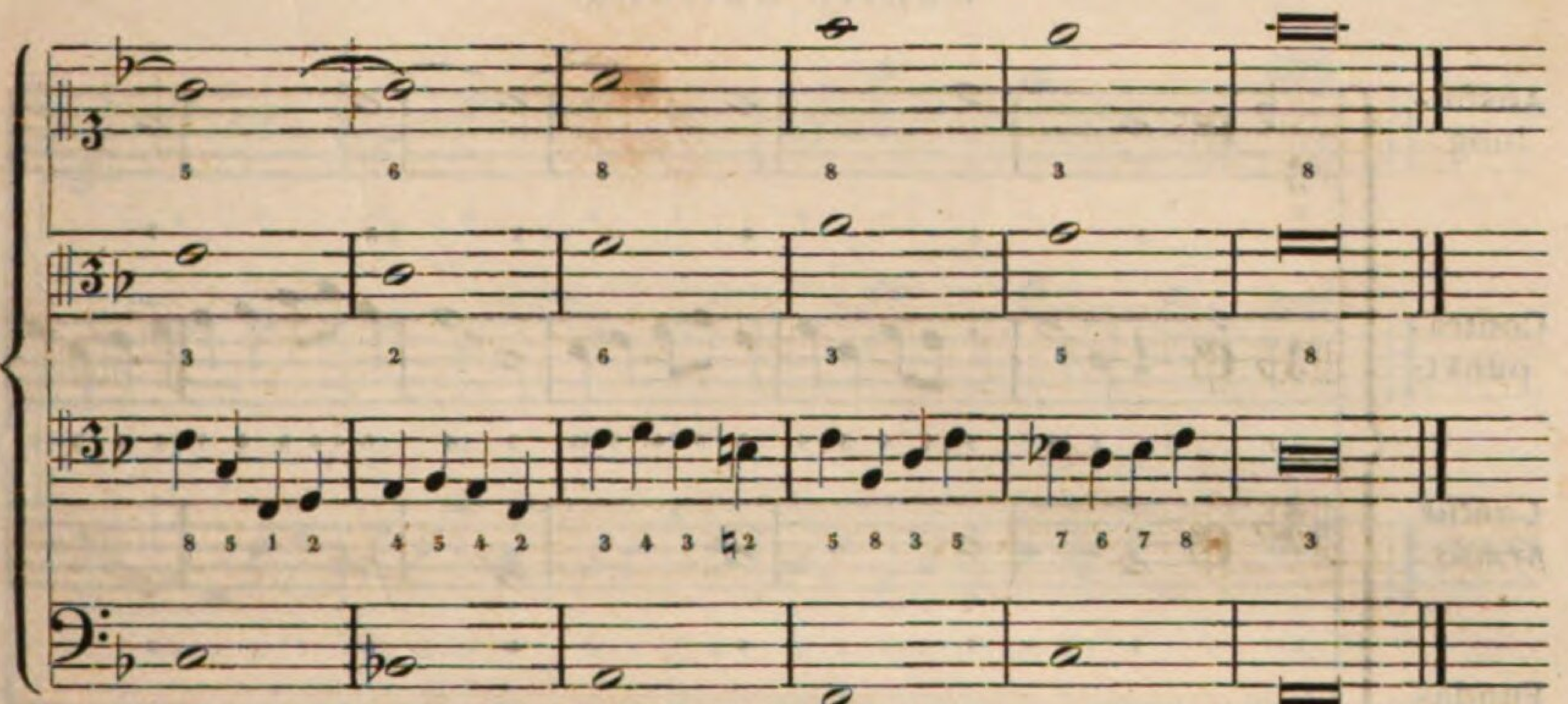
Zweite Gattung.





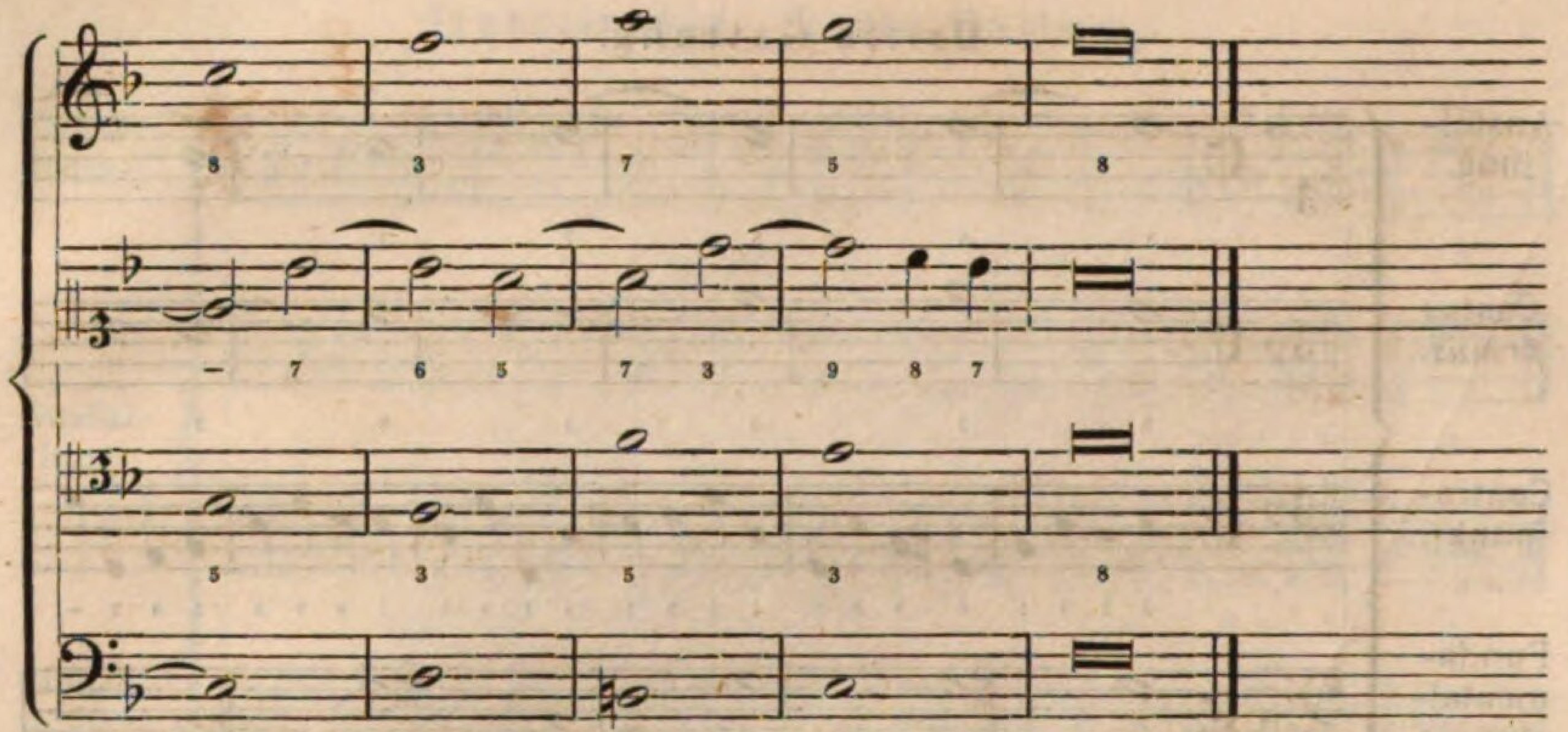
Dritte Gattung.





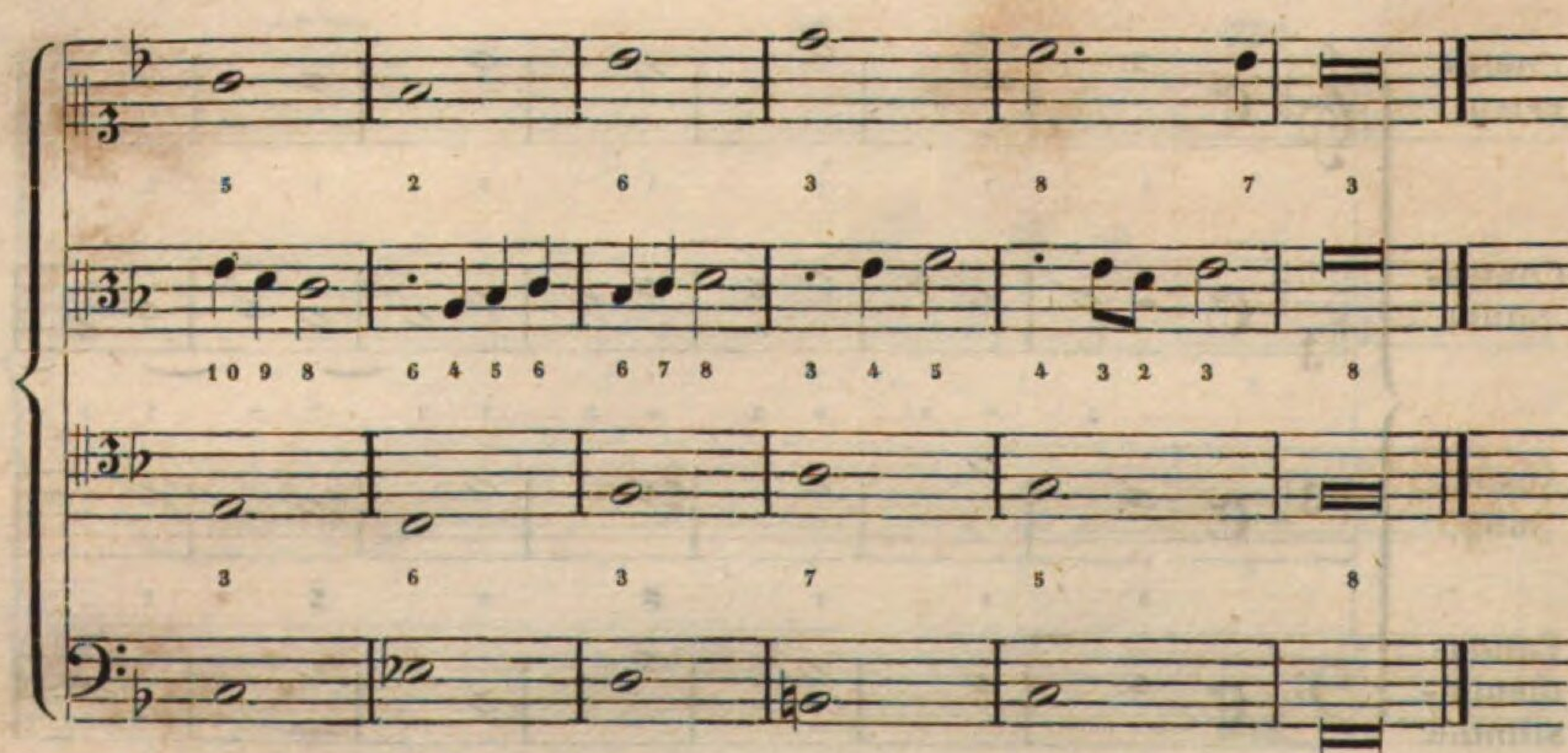
Vierte Gattung.





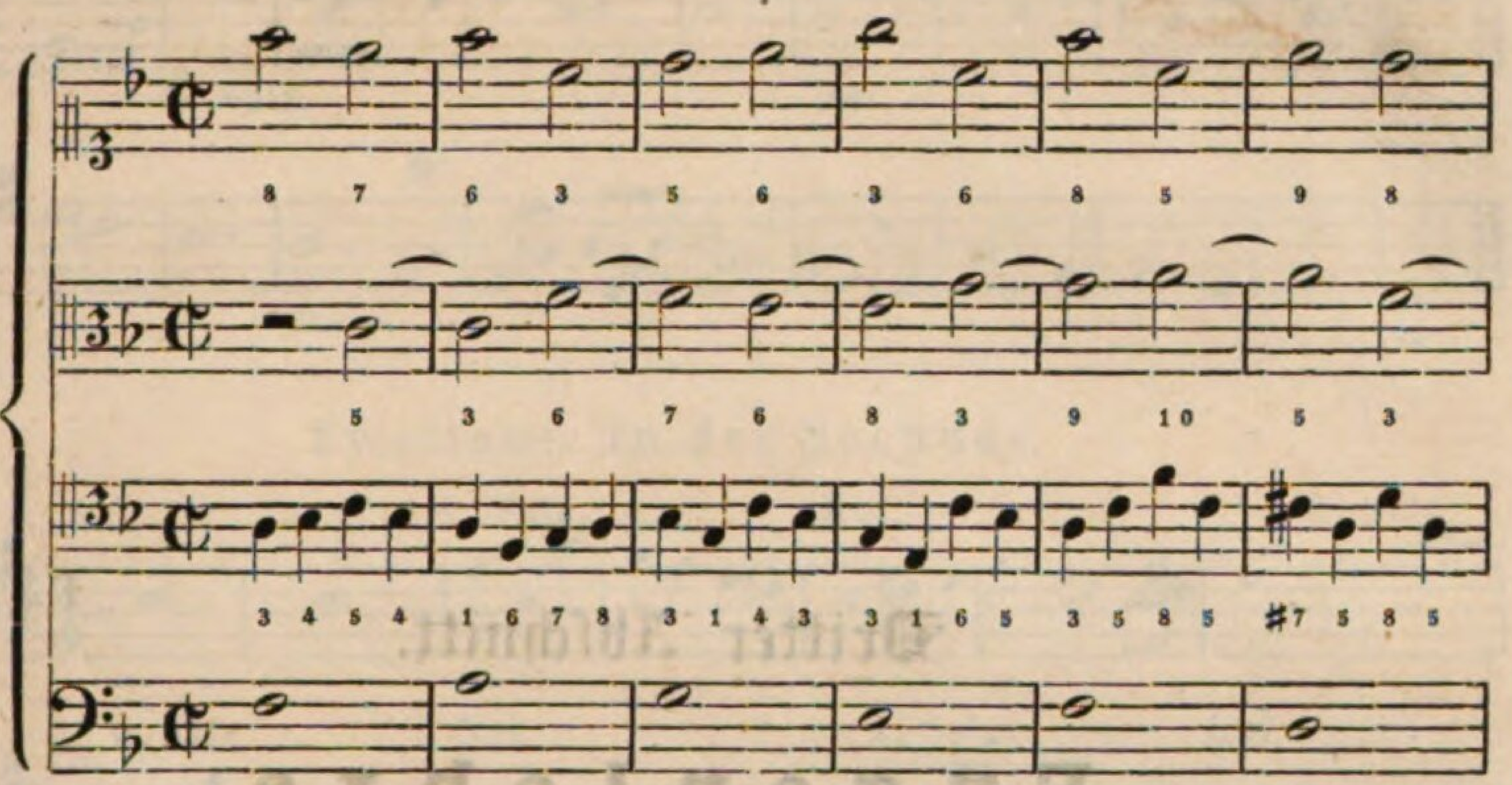
Fünfte Gattung.

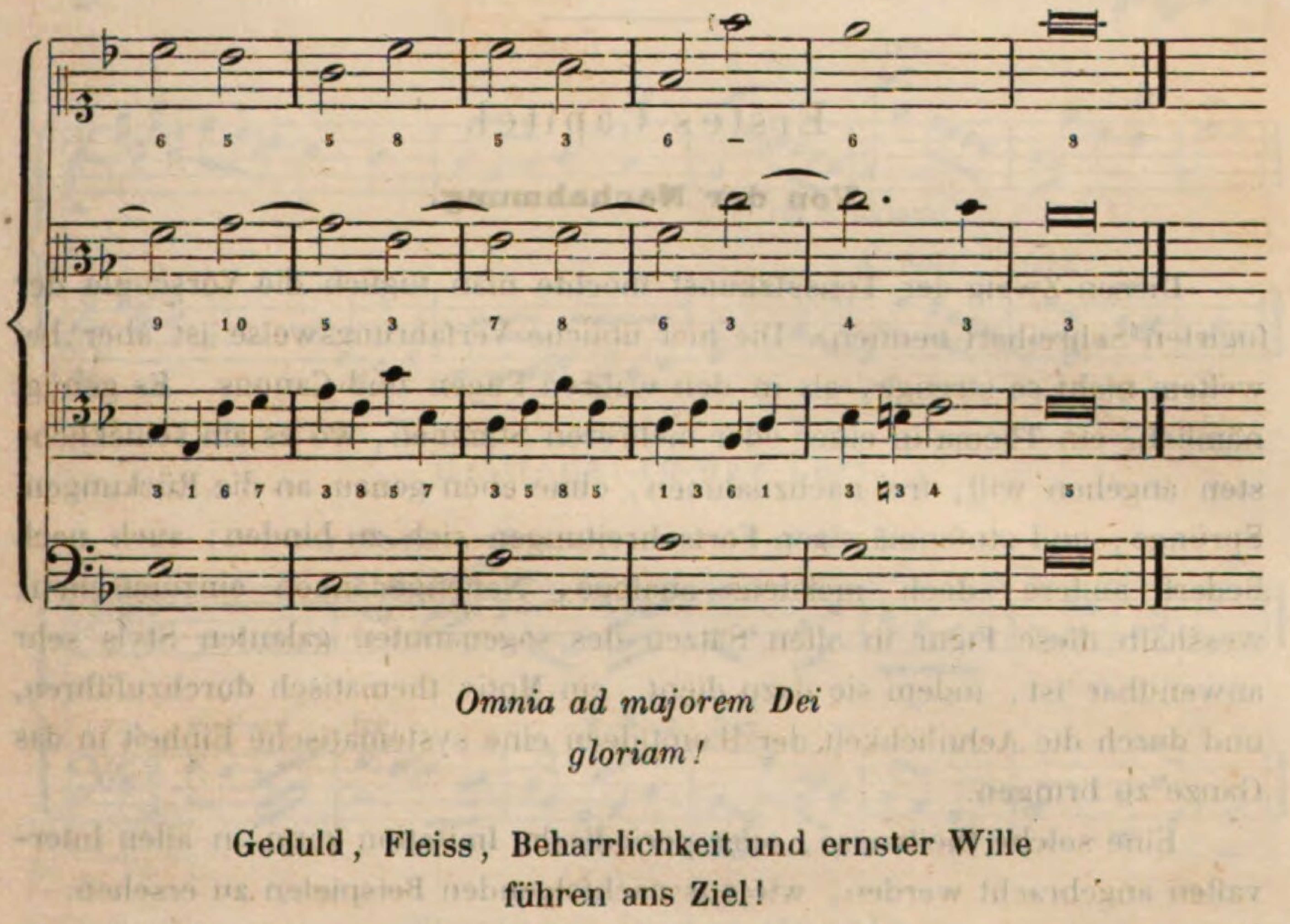




Gemischte Gattung.

2. Species.
4. Species.
3. Species.
Cantus firmus.





Omnia ad majorem Dei gloriam!

Geduld, Fleiss, Beharrlichkeit und ernster Wille führen ans Ziel!

Ende des einfachen Contrapunktes.

Dritter Abschnitt.

Fugenlehre.

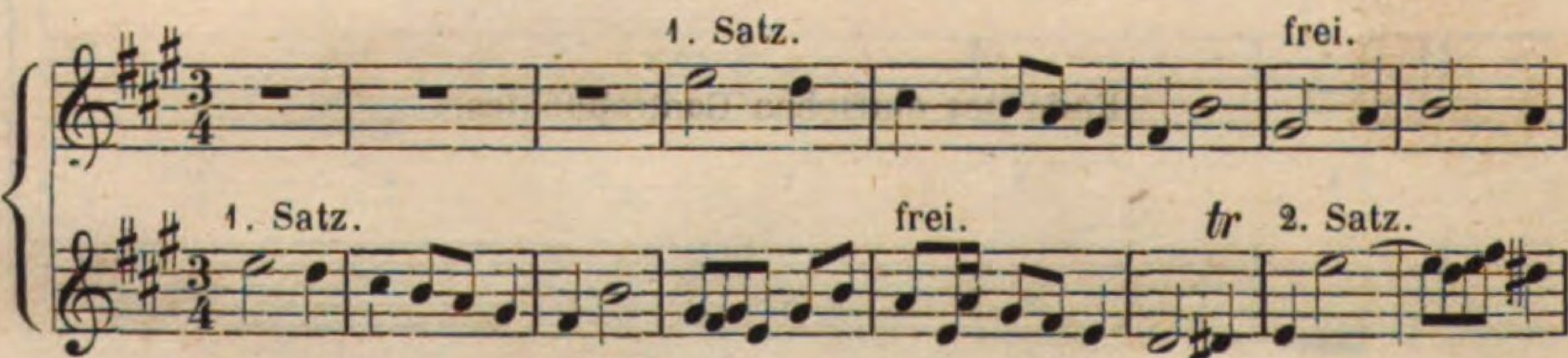
Erstes Capitel.

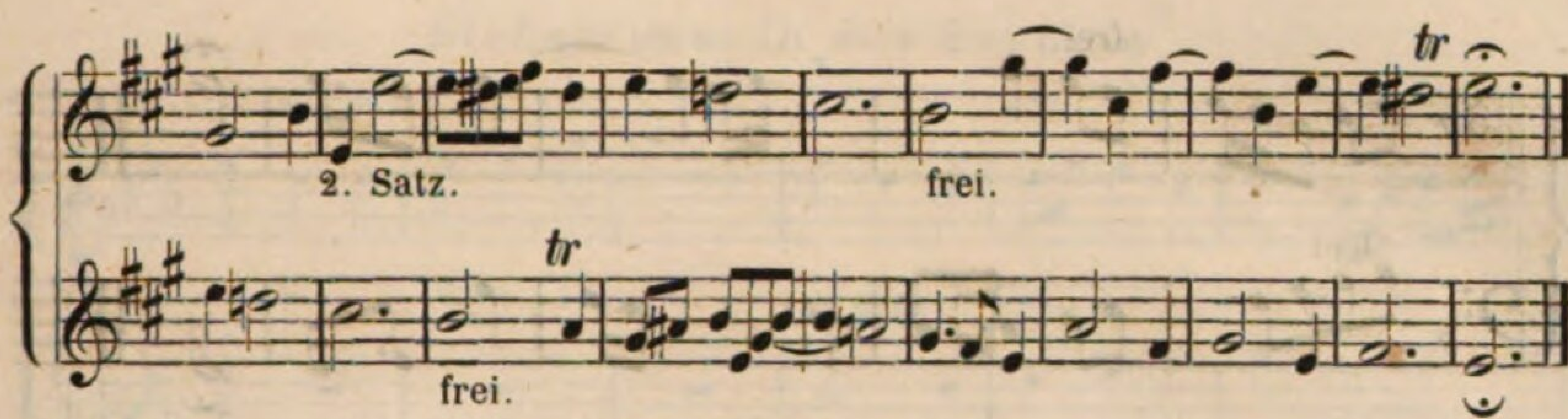
Von der Nachahmung.

Diesen Zweig der Tonsetzkunst möchte man füglich die Vorschule der fugirten Schreibart nennen. Die hier übliche Verfahrungsweise ist aber bei weitem nicht so strenge, als in den wahren Fugen und Canons. Es genügt nämlich, ein Thema in einer oder mehreren Stimmen, wo es am schicklichsten angehen will, frei nachzuahmen, ohne eben genau an die Rückungen, Sprünge, und stufenmässigen Fortschreitungen sich zu binden; auch nach Bedarf andere, doch meistens analoge, Nebengedanken einzumischen; wesshalb diese Figur in allen Sätzen des sogenannten galanten Styls sehr anwendbar ist, indem sie dazu dient, ein Motiv thematisch durchzuführen, und durch die Aehnlichkeit der Hauptideen eine systematische Einheit in das Ganze zu bringen.

Eine solche theilweise, oder periodische Imitation kann in allen Intervallen angebracht werden, wie aus nachfolgenden Beispielen zu ersehen.

Erstens: im Einklang.





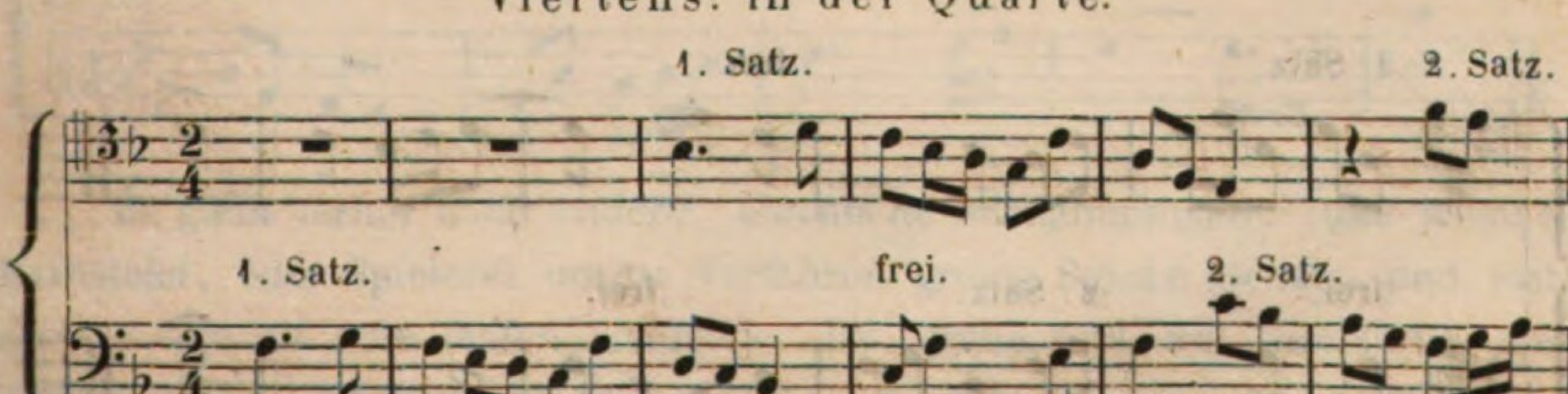
Zweitens: in der Secunde.

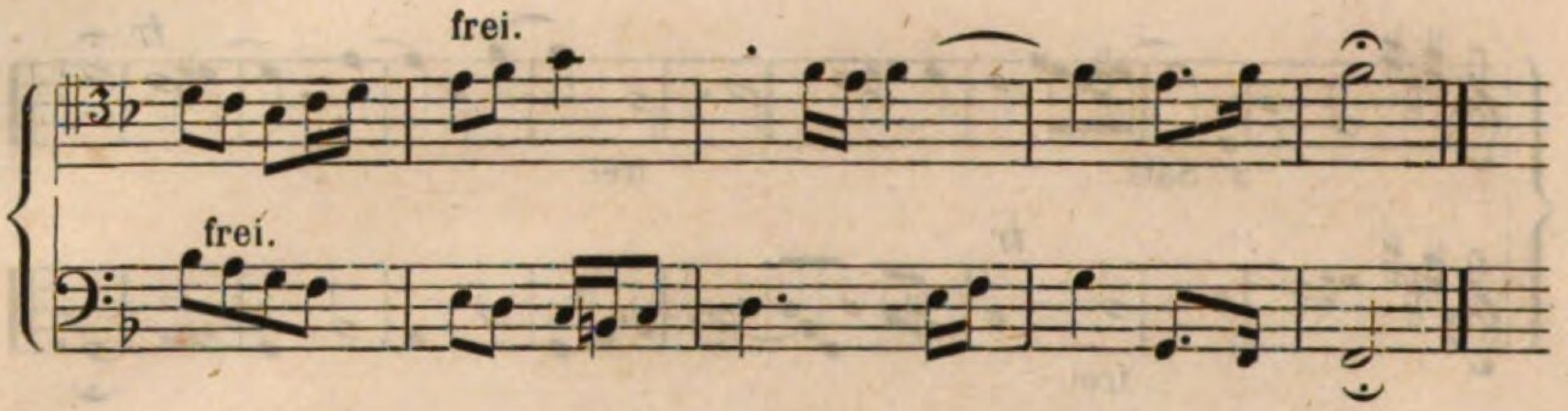


Drittens: in der Terz.



Viertens: in der Quarte.





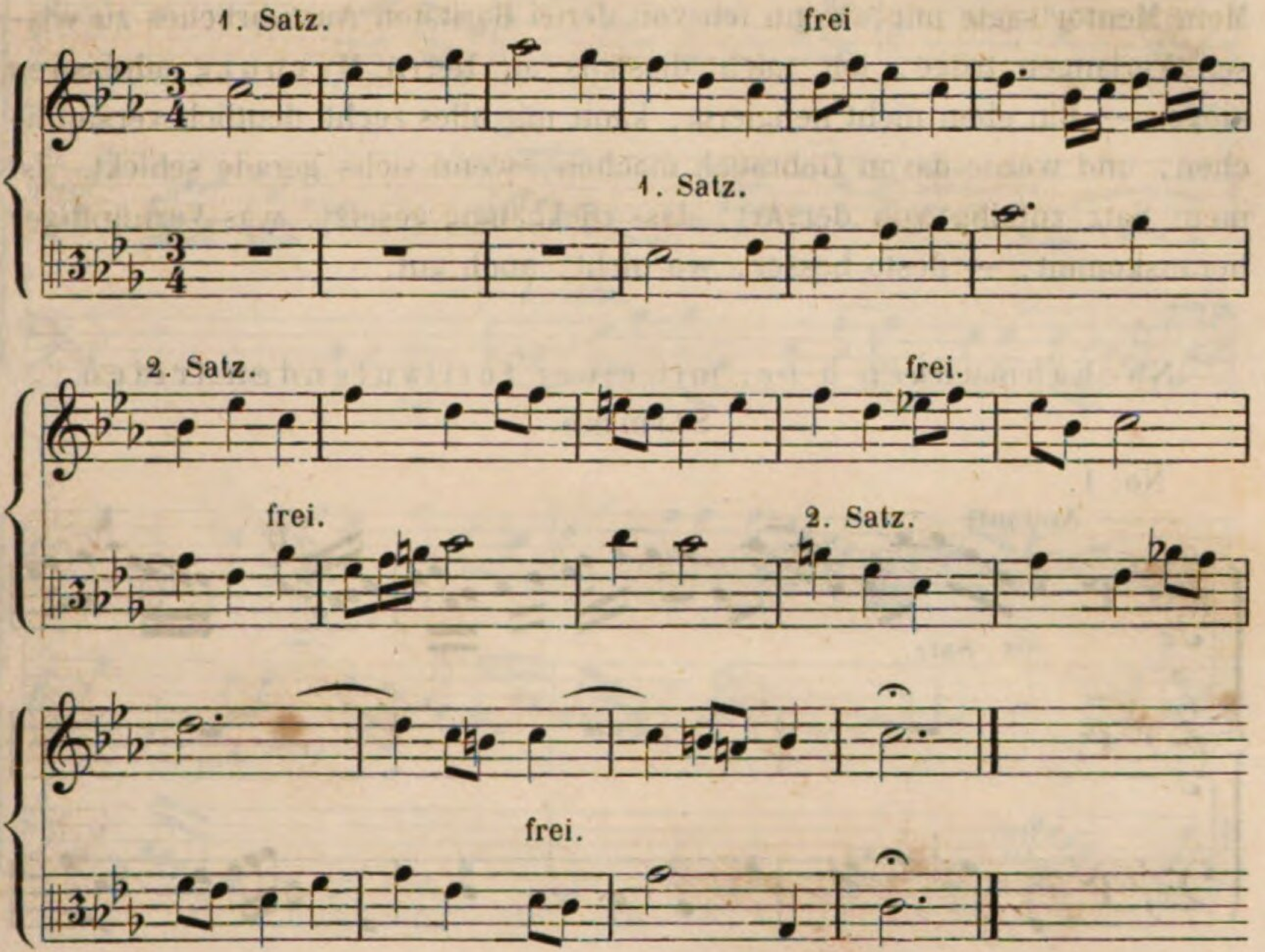
Fünftens: in der Quinte.



Sechstens: in der Sexte.



Siebentens: in der Septime.



Achtens: in der Octave.



Es giebt ferner noch andere, künstliche Nachahmungen, (auf welche Künstelei, oder Spielerei unsere Vorfahren grosse Stücke hielten, und viel darauf sich zu gute thaten) nämlich: die streng und frei verkehrte, die krebsförmige, die verkehrt rückgängige, die vergrösserte, die verkleinerte,

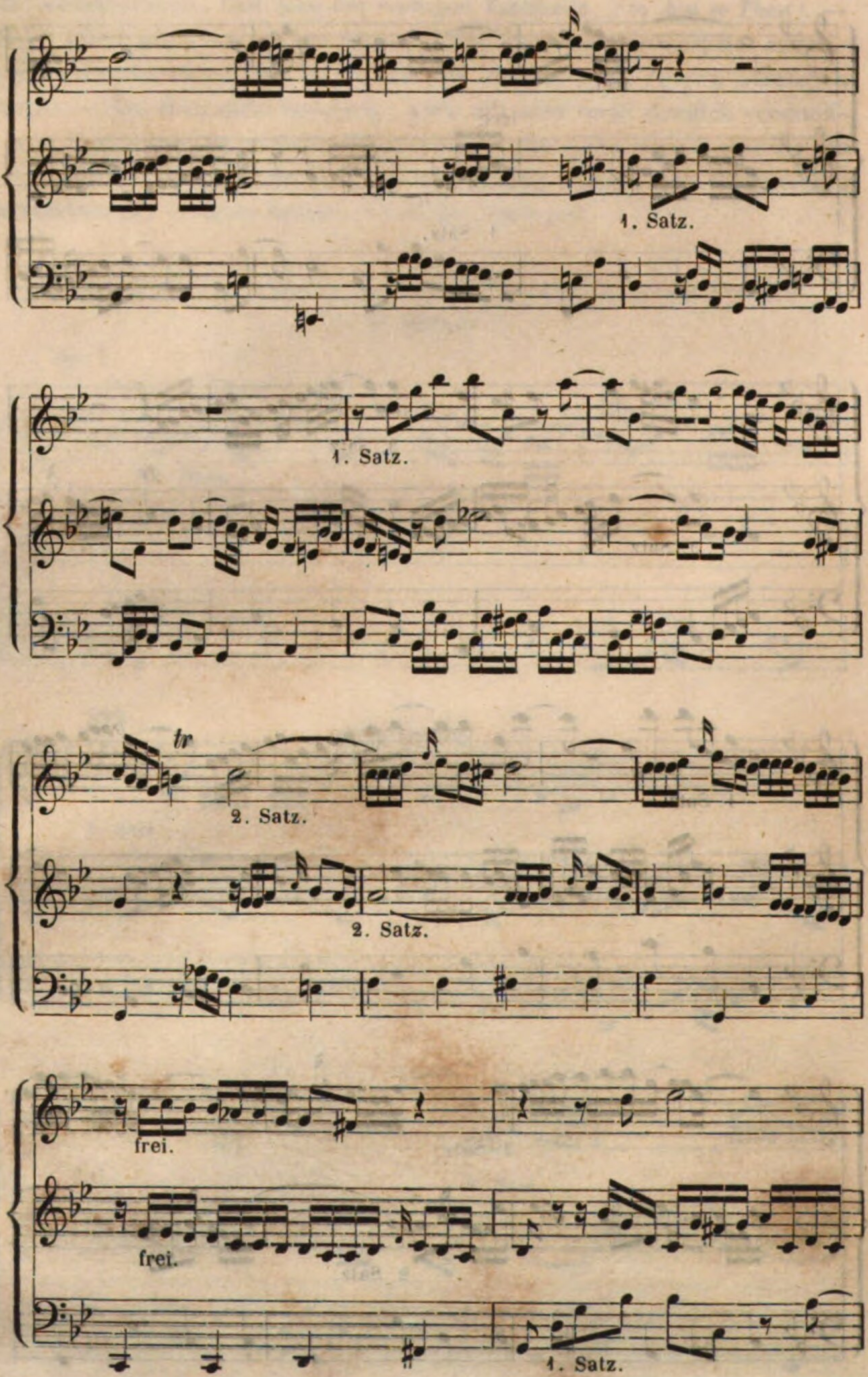
die unterbrochene, und jene der widrigen Taktheile, *(in Arsi et Thesi)*. — Mein Mentor sagte mir, wenn ich von derlei Raritäten Ausführliches zu wissen Verlangen trüge, ich mich diesfalls an Herrn Marpurg adressiren möge. — Bin eben nicht neugierig; kann mir alles recht deutlich versinnlichen, und werde davon Gebrauch machen, wenn sichs gerade schickt. Ist mein Satz zufällig von der Art, dass rückgängig gesetzt, was Vernünftiges herauskommt, — desto besser, wo nicht, auch gut.

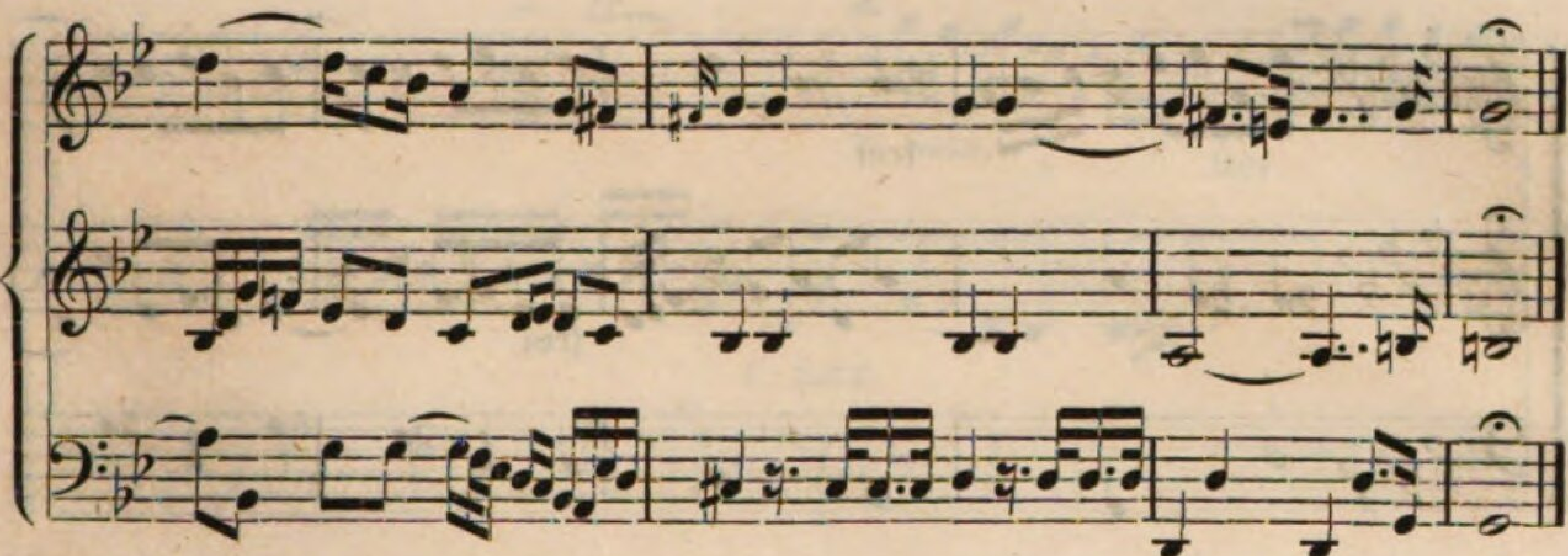
Nachahmungen *à tre*, mit einer fortlaufenden freien Stimme.

No. 1.



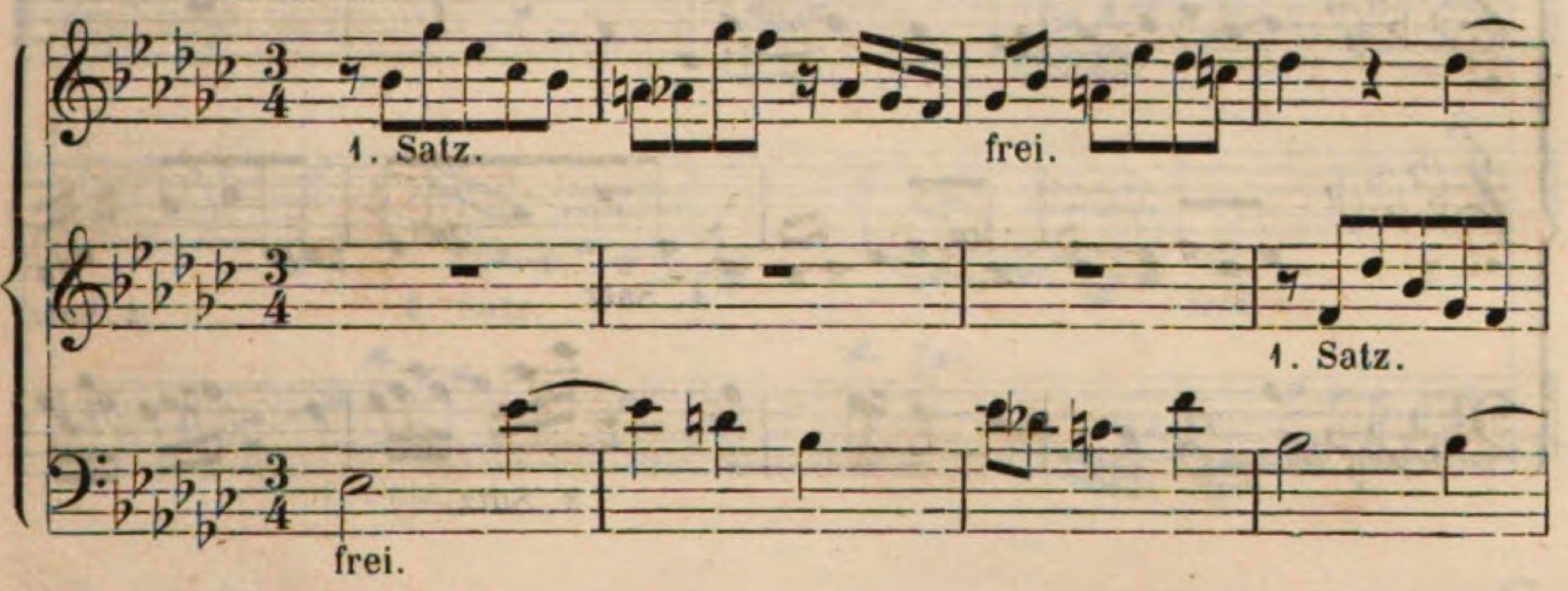

frei.
frei.
1. Satz.
3. Satz.
3. Satz.
tr
1. Satz.
2. Satz.
2. Satz.

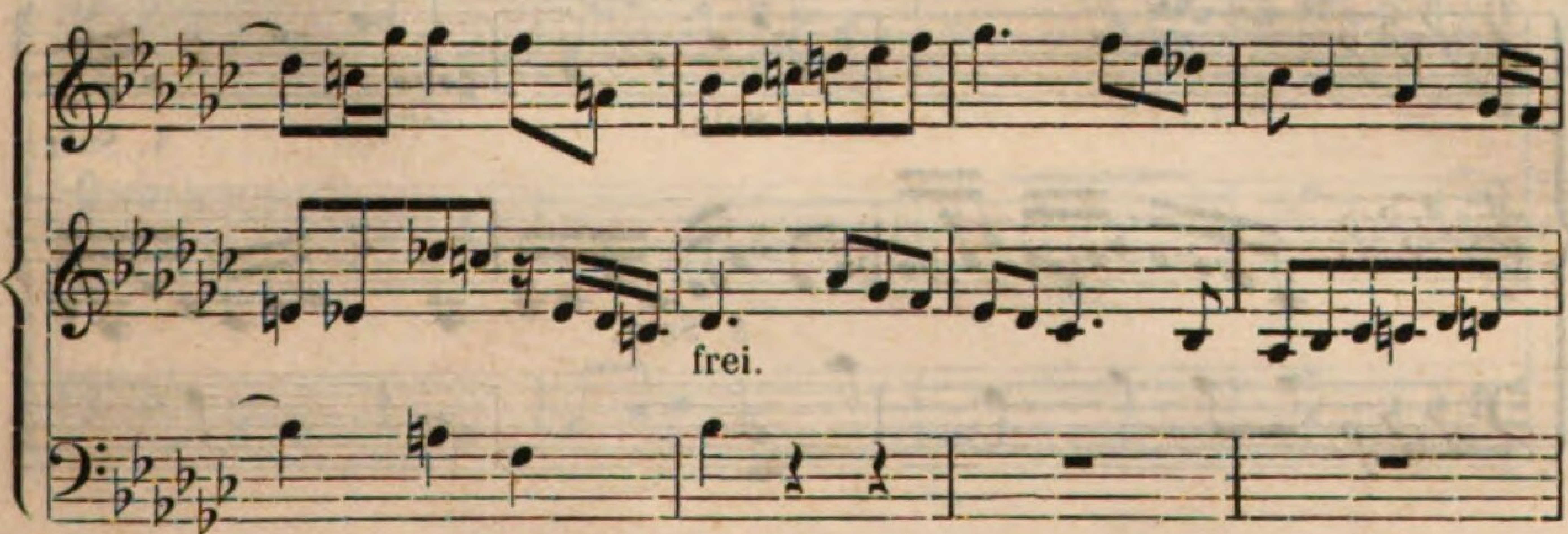

1. Satz.
1. Satz.
tr
2. Satz.
2. Satz.
frei.
frei.
1. Satz.



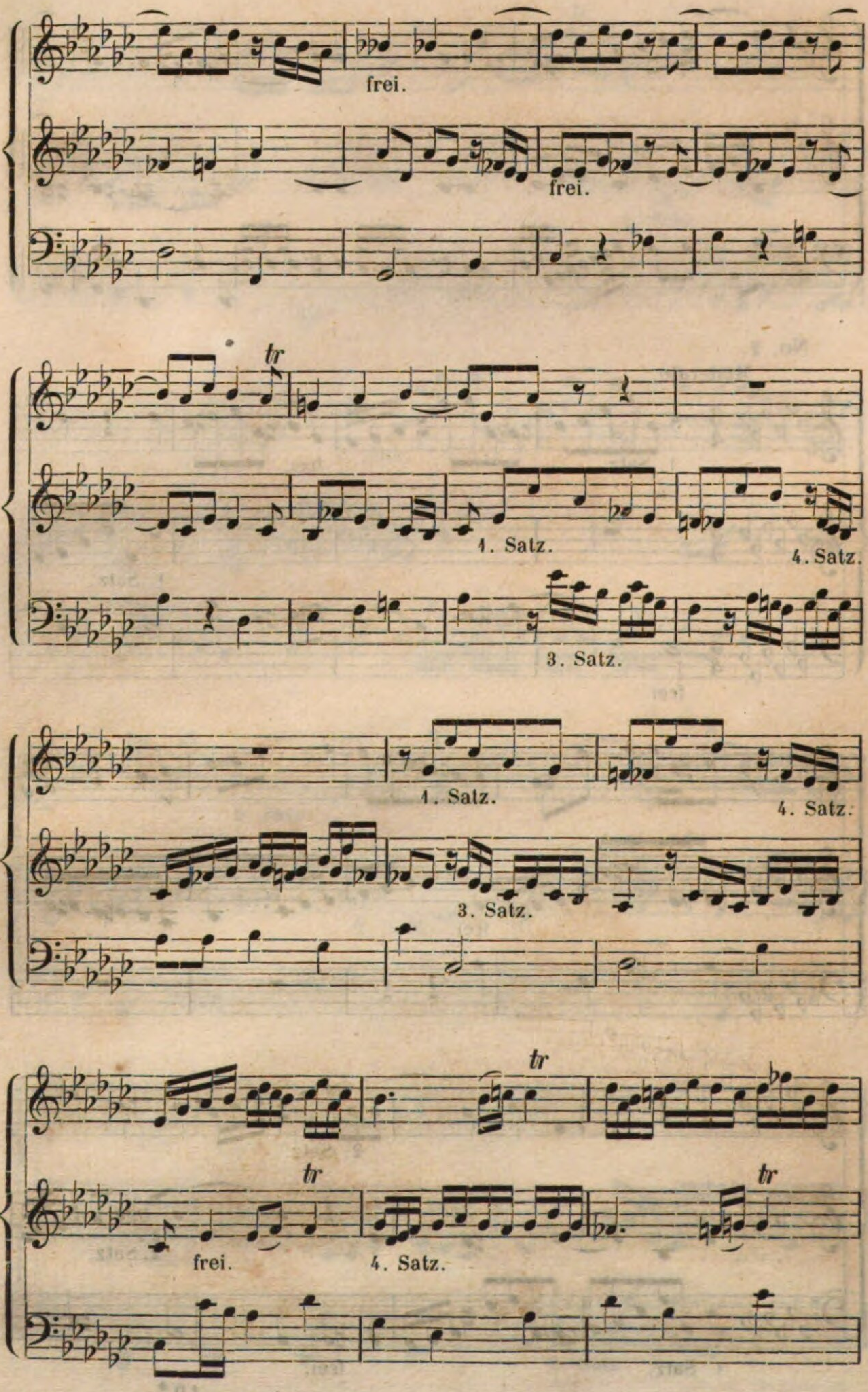
No. 2.

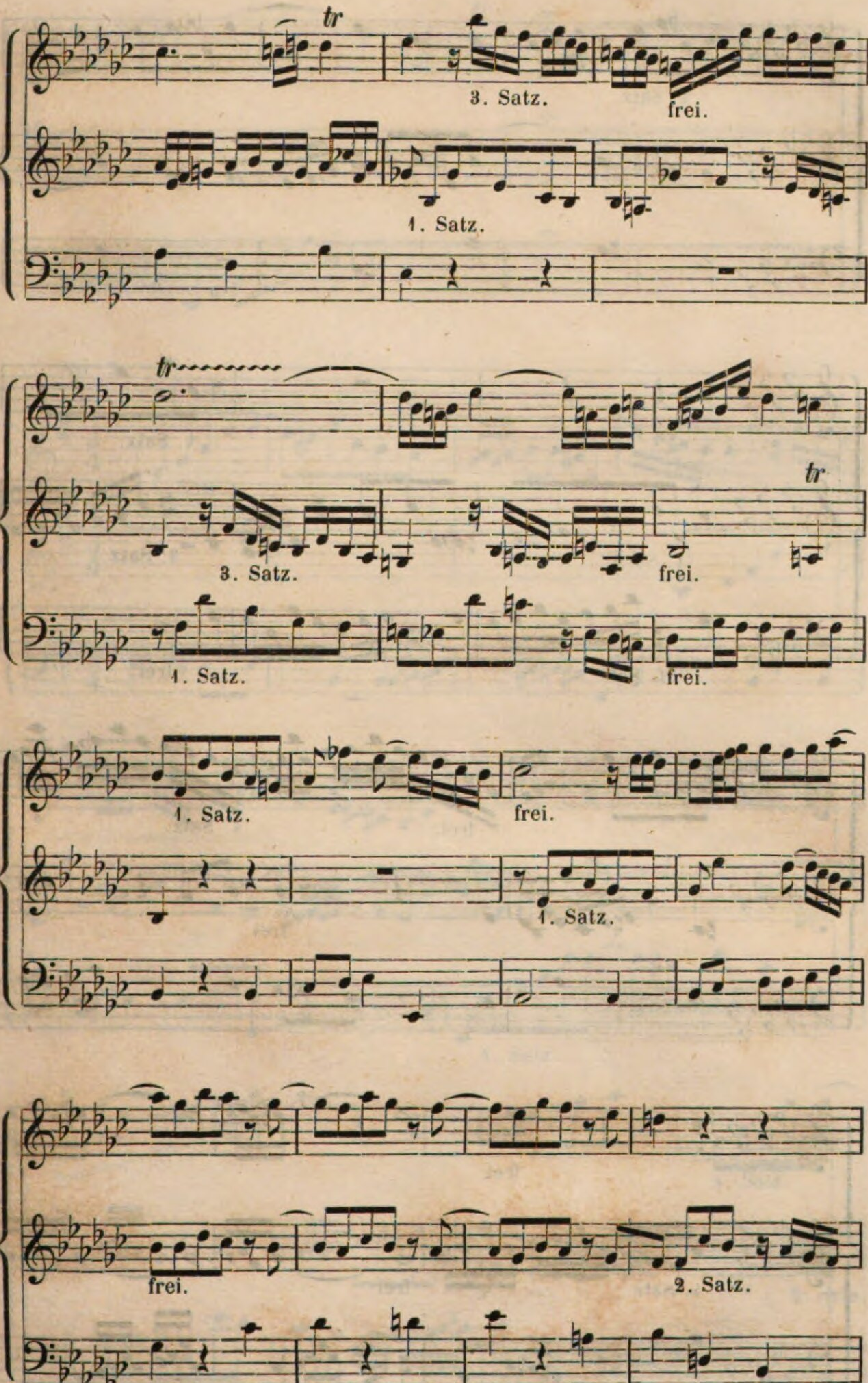
Moderato.

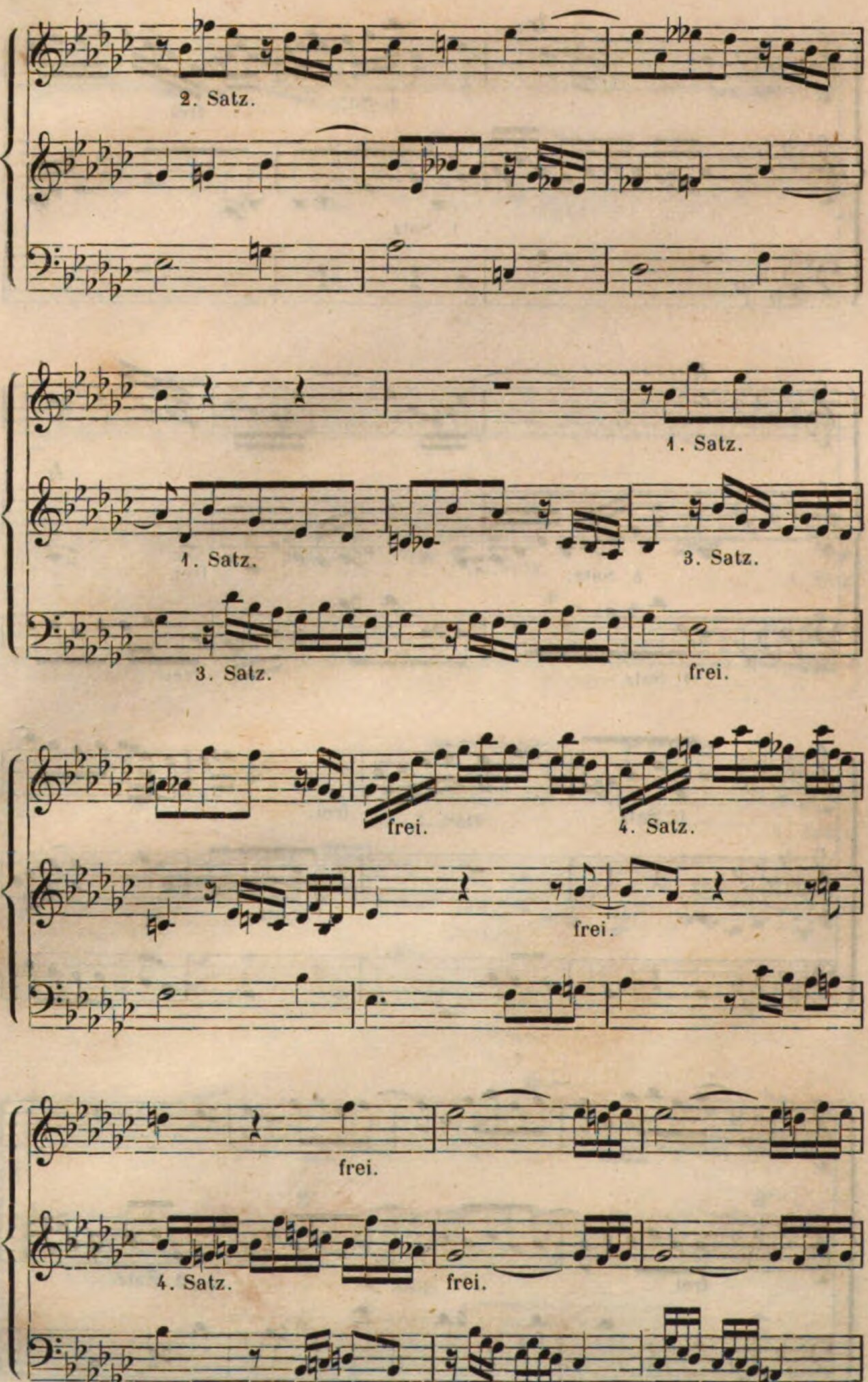







frei.
frei.
tr
1. Satz.
4. Satz.
3. Satz.
1. Satz.
4. Satz.
3. Satz.
tr
tr
tr
frei.
4. Satz.

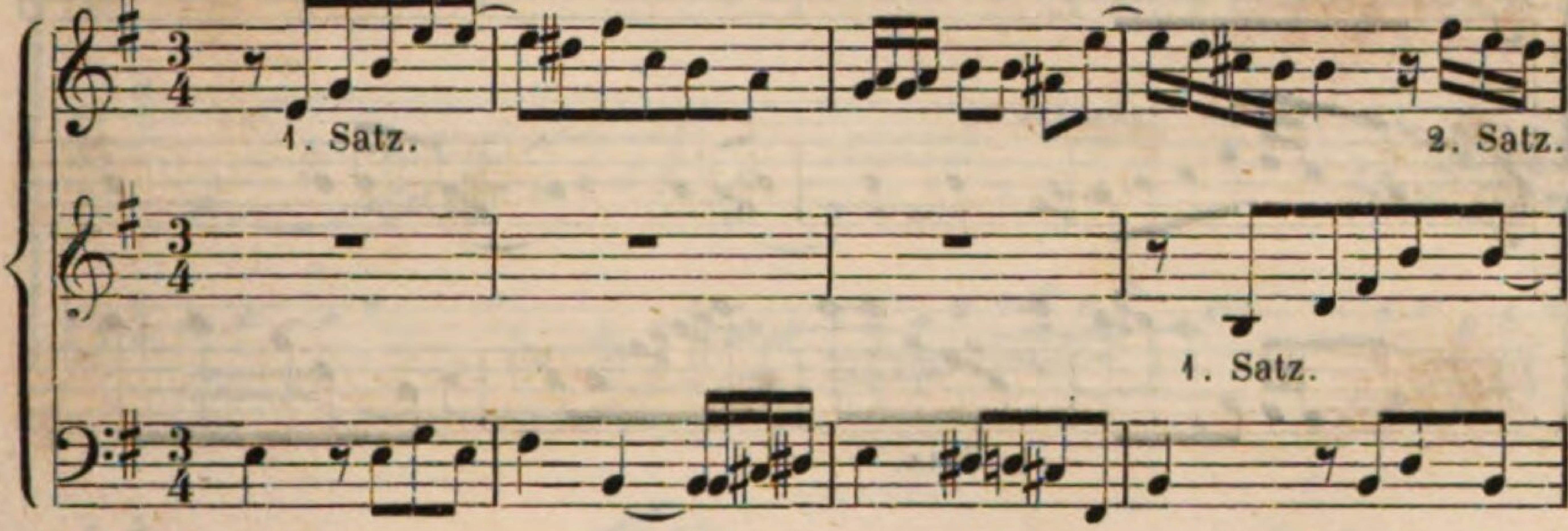

tr
3. Satz.
frei.
1. Satz.
tr
3. Satz.
tr
frei.
1. Satz.
frei.
1. Satz.
frei.
1. Satz.
frei.
2. Satz.


2. Satz.
1. Satz.
1. Satz.
3. Satz.
3. Satz.
frei.
frei.
4. Satz.
frei.
frei.
4. Satz.
frei.

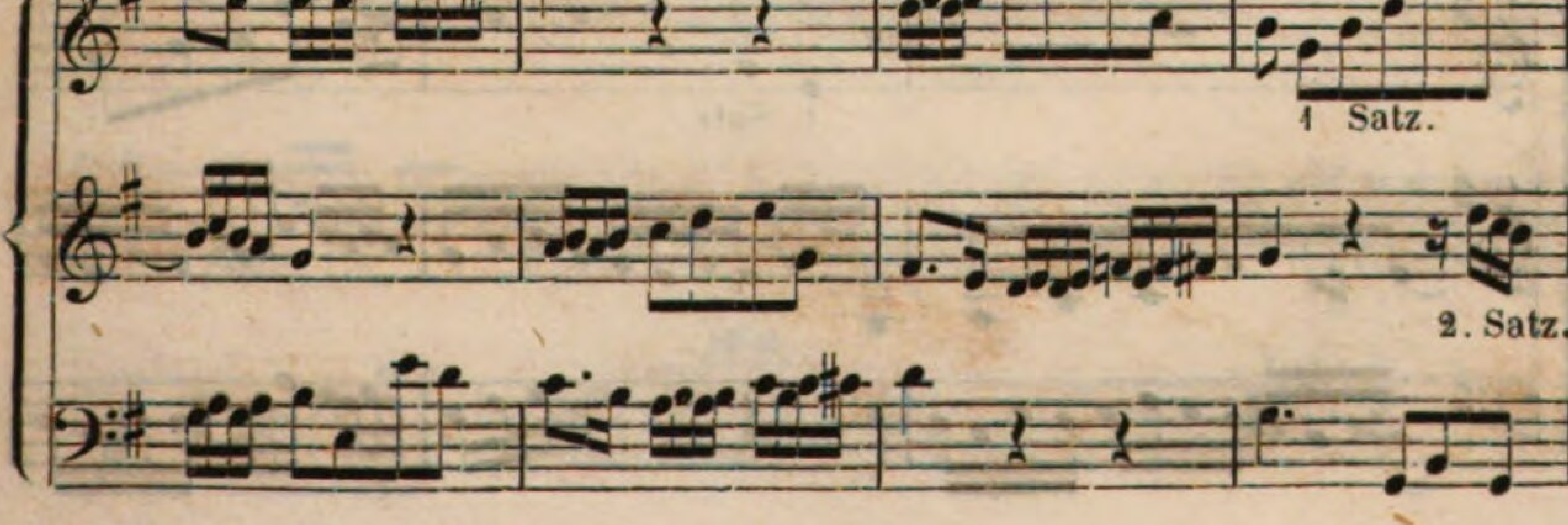


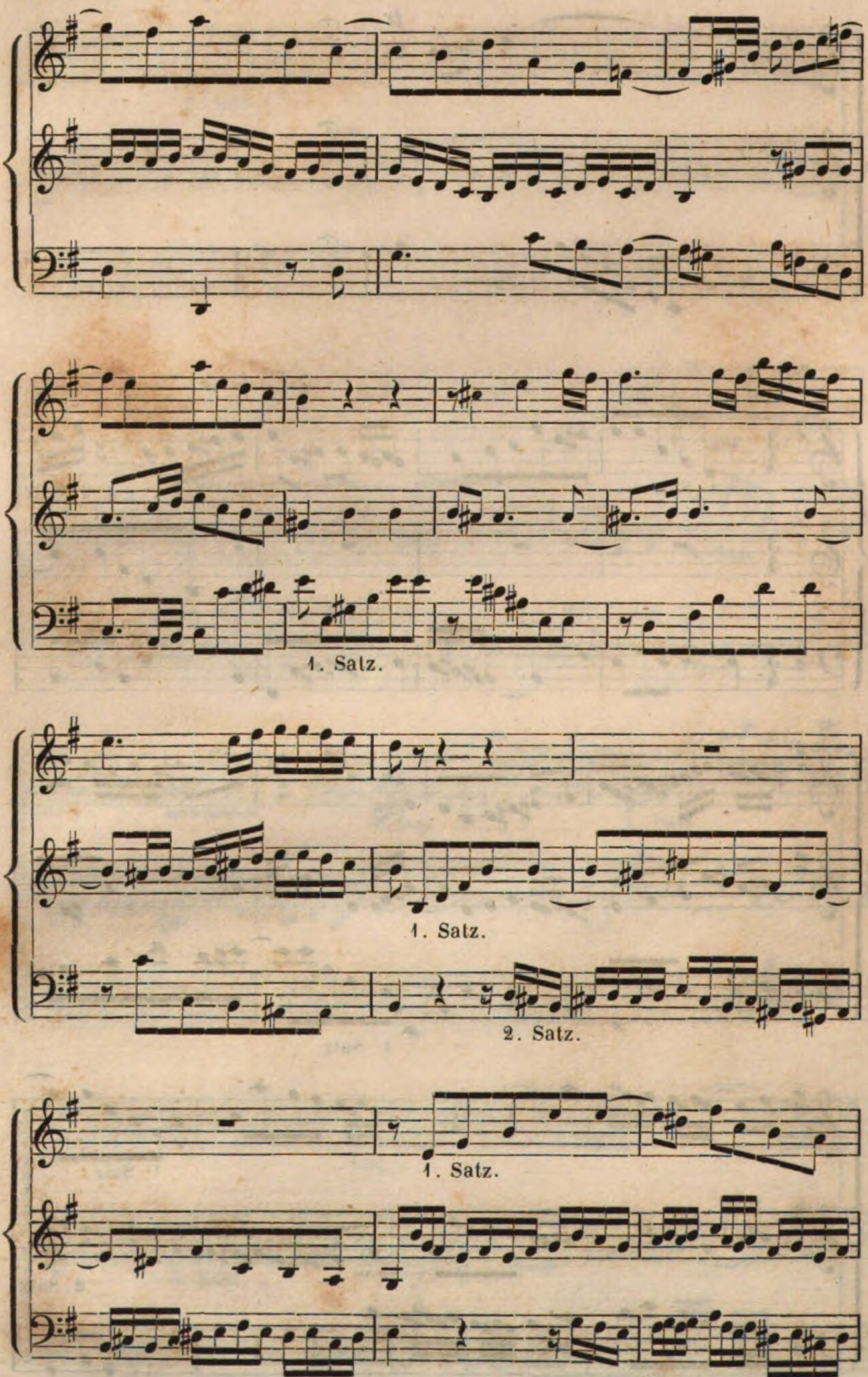
No. 3.

Poco Allegretto.

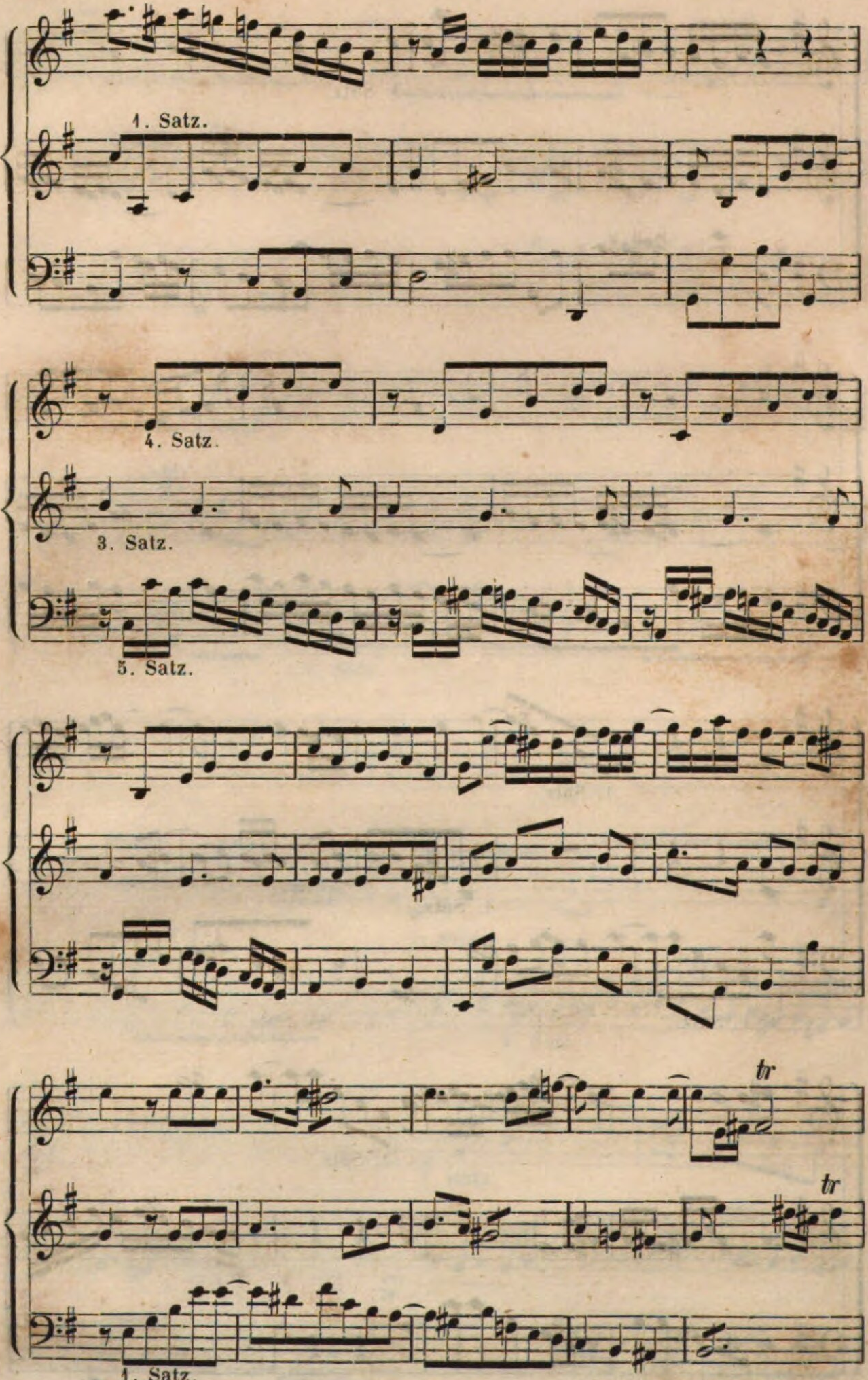







1. Satz.
1. Satz.
2. Satz.
1. Satz.


3. Satz.
1. Satz.
1. Satz.
1. Satz.
4. Satz.
1. Satz.

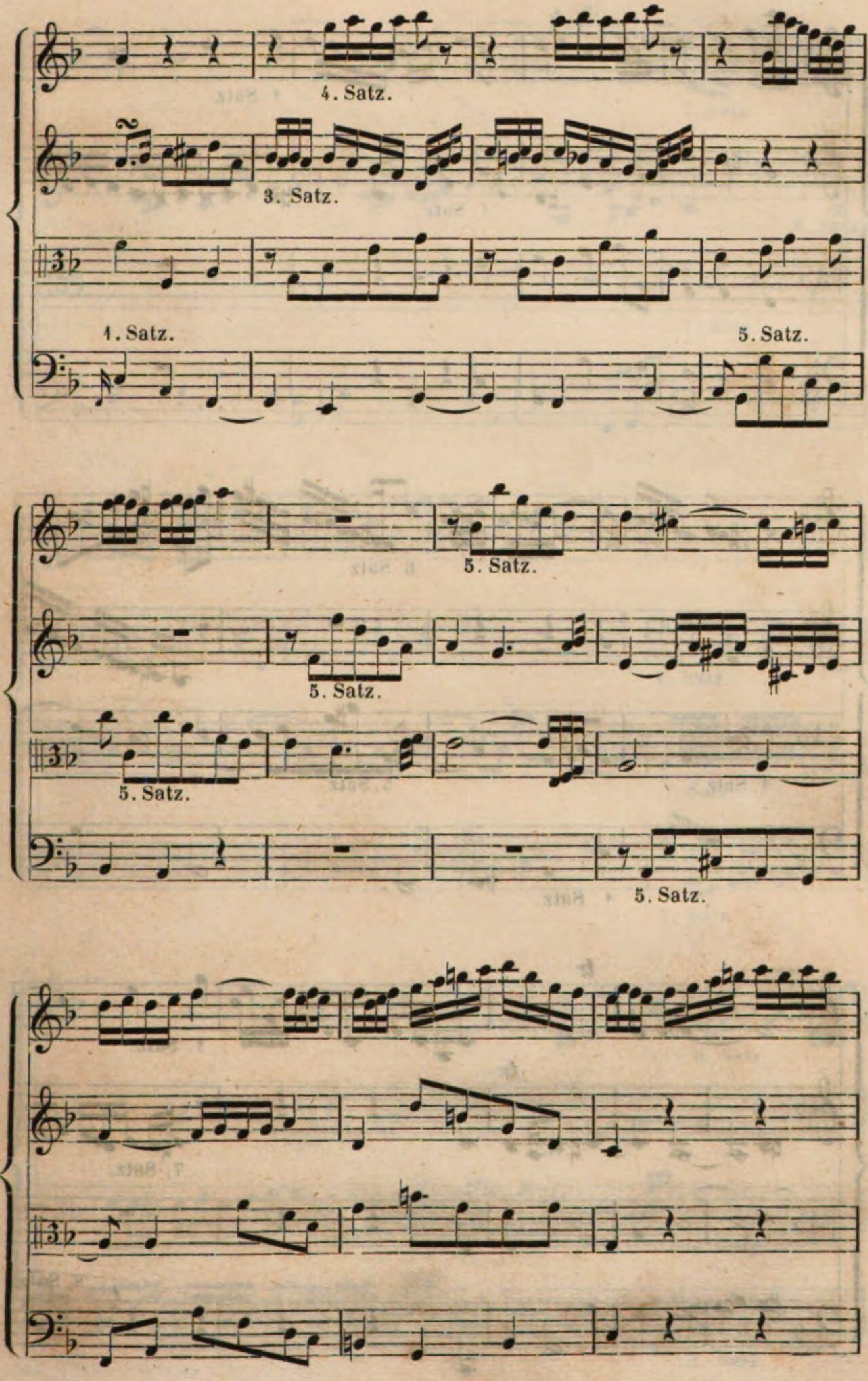

1. Satz.
4. Satz.
3. Satz.
5. Satz.
1. Satz.

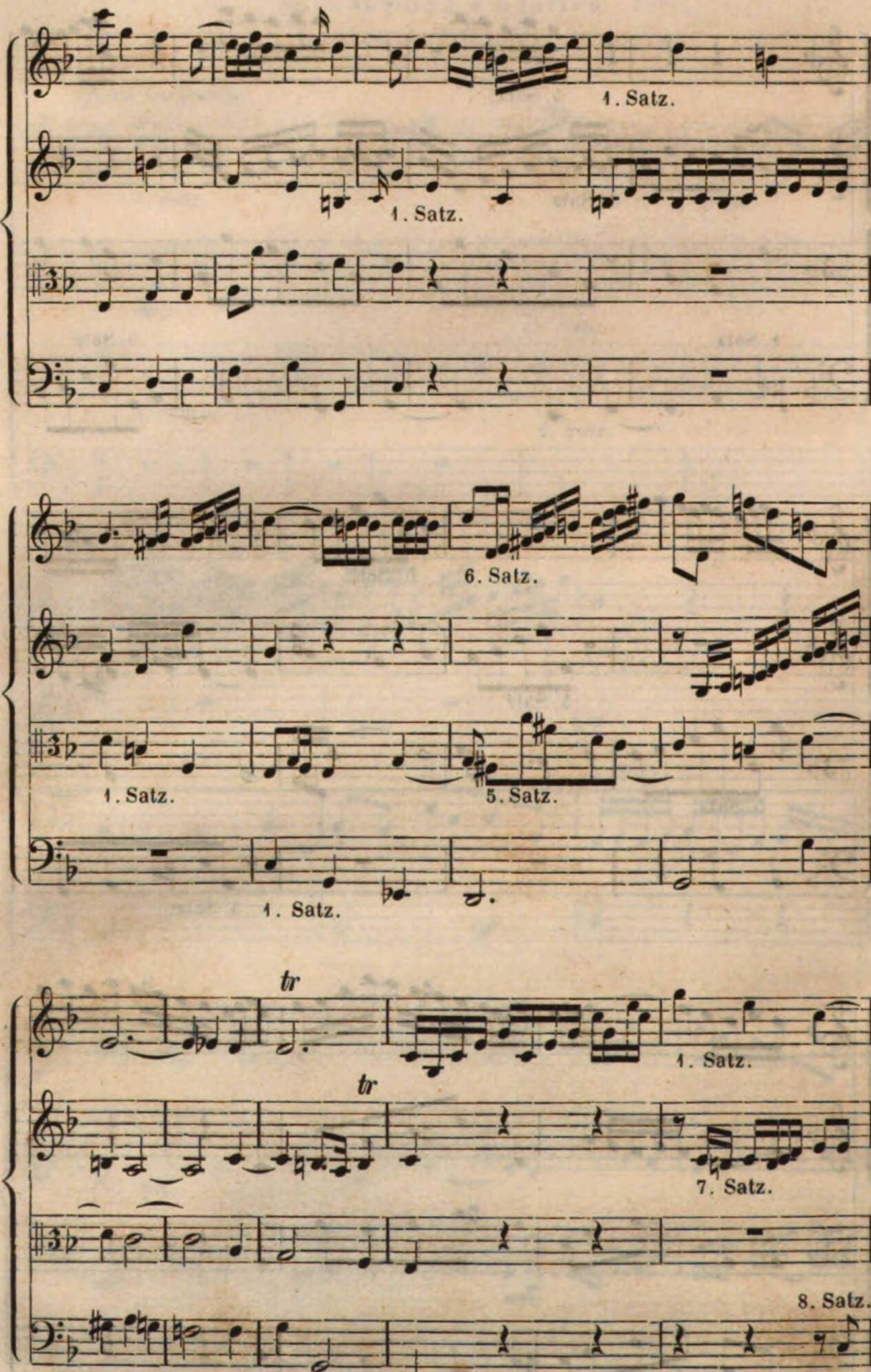

1. Satz.
3. Satz.
5. Satz.
4. Satz.

Nachahmung *à quattro*
wechselweise durch alle Stimmen.

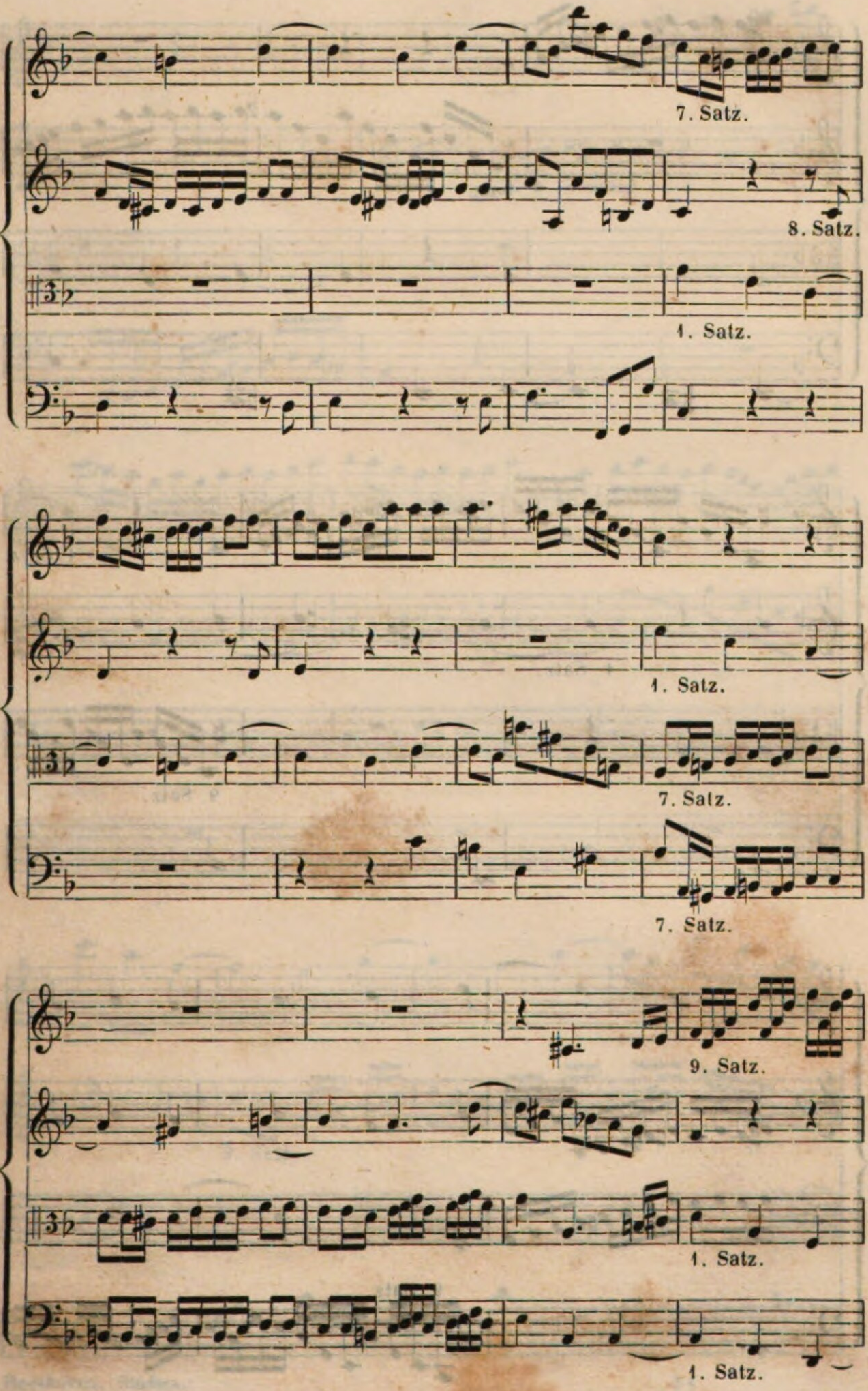
No. 4.
Quasi Larghetto.




4. Satz.
3. Satz.
1. Satz.
5. Satz.
5. Satz.
5. Satz.
5. Satz.
5. Satz.



1. Satz.
1. Satz.
6. Satz.
1. Satz.
5. Satz.
1. Satz.
tr
tr
1. Satz.
7. Satz.
8. Satz.


7. Satz.
8. Satz.
1. Satz.
1. Satz.
7. Satz.
7. Satz.
9. Satz.
1. Satz.
1. Satz.


9. Satz.


1. Satz.
1. Satz.
9. Satz.


9. Satz.


1. Satz.
3. Satz.
1. Satz.
3. Satz.


5. Satz.
5. Satz.
1. Satz.
1. Satz.
1. Satz.
1. Satz.
3. Satz.


1. Satz.
1. Satz.
1. Satz.
tr
9. Satz.
tr
1. Satz.


9. Satz.
1. Satz.



Zweites Capitel.

Von der zweistimmigen Fuge.

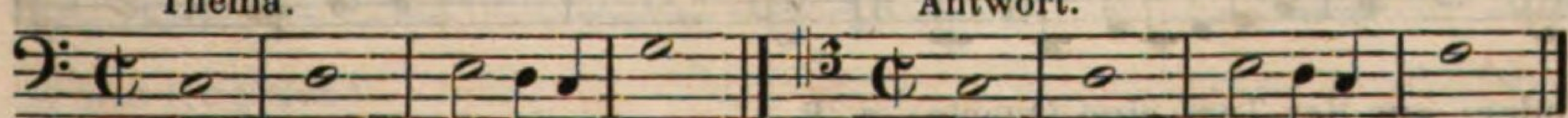
Die Fuge ist eine Nachahmung strengerer Art. — Wenn die erste Stimme (*Dux* genannt) einen Gedanken ausgesprochen hat, so wird dieser von der zweiten meistens in der Oberquinte, oder Unterquarte, auch zuweilen in der Ober- oder Unteroctave imitirt, welche Antwort *Comes* heisst, und wozu der *Dux* einen harmonischen Gegensatz vorträgt.

Uebernimmt denselben auch wieder ganz getreu und unverändert der *Comes,* dann mag er als ein zweites Thema gelten, und die Composition erhält die Benennung: Doppelfuge.

Im anderen Falle, wenn nämlich der Gegensatz sich nicht gleich bleibt, sondern blos mit accordirenden Intervallen eine freie Stimme bildet, dann ist das Ganze eine simple, oder einfache Fuge.

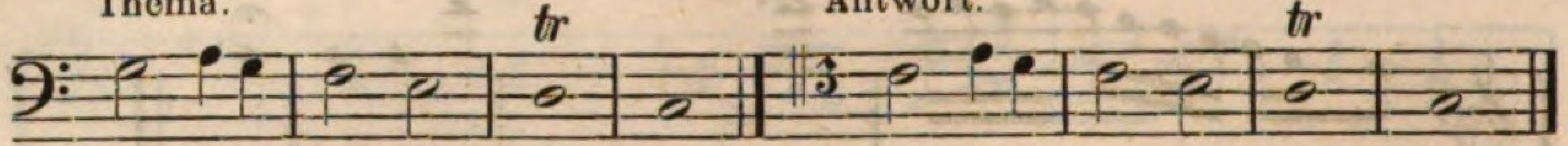
Wenn das Thema im Haupttone *(Tonica)* beginnt, und auf der Oberquinte *(Dominante)* endet, so muss die Antwort also verkehrt werden, dass sie von der Quinte nach dem Grundtone geht; z. B.

Thema. Antwort.



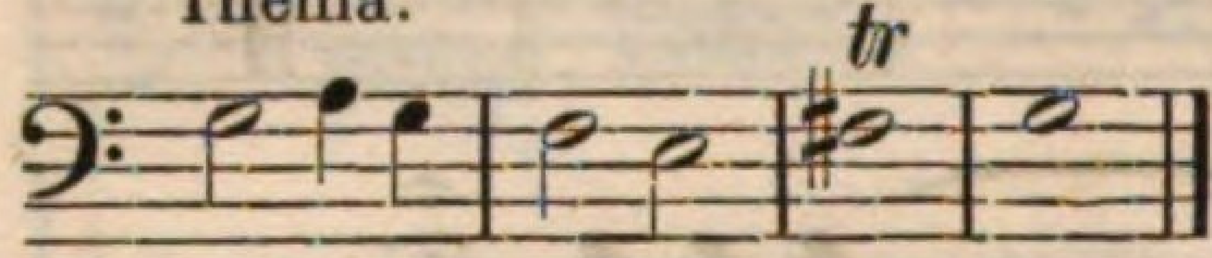
Fängt es in der *Dominante* an, und wendet sich nach der *Tonica,* so ergiebt sich beim *Comes* dasselbe entgegengesetzte Verhältniss: sein Weg ist vom Haupttone in die Quinte; z. B.

Thema. Antwort.



Ist die erste und letzte Note des *Dux* entweder die Quinte;

Thema.



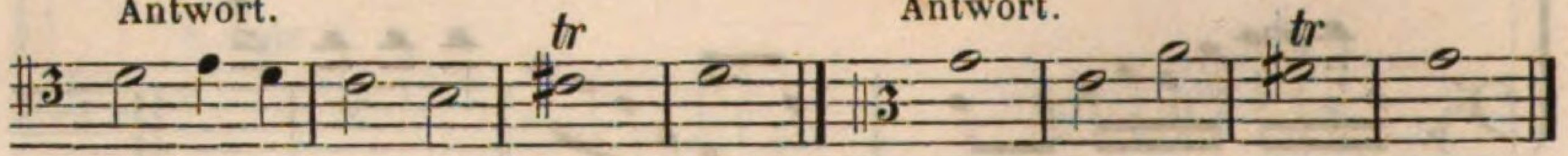
oder der Grundton,

Thema.



so geht ein ähnlicher Wechsel in der Antwort vor; nämlich:

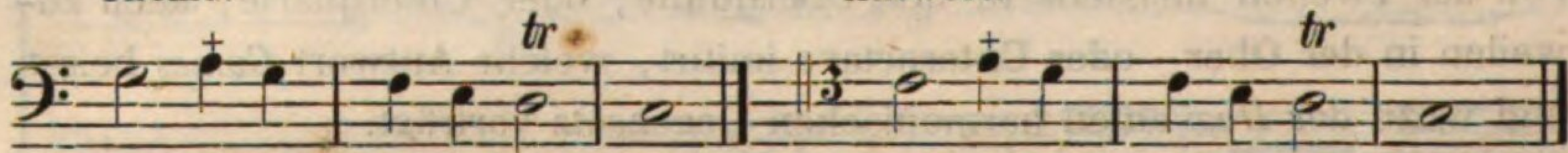
Antwort. Antwort.



(in der Unterquarte, welche, wie bekannt, gleichlautend mit der Oberquinte ist.)

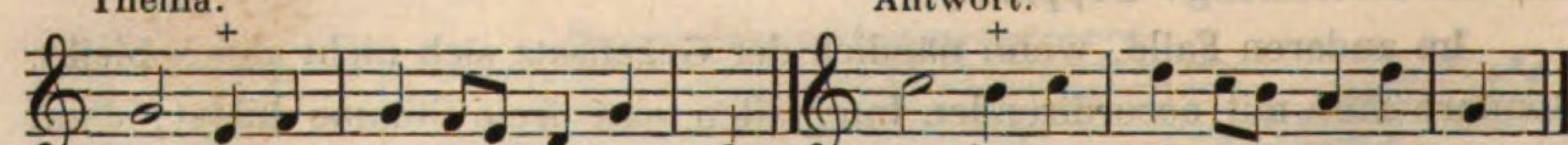
Um nun die darauf sich beziehende, uralte Regel: der Hauptton soll sich in die Quinte, und diese in den Hauptton verwandeln, niemals zu verletzen, wird es unumgänglich nothwendig, bisweilen eine Note in der Antwort abzuändern, damit dieselbe mit dem vorschriftmässigen Intervalle schliesse. Gemäss dieser Procedur wird öfters aus dem Zwischenraume einer Secunde jener der Terz; z. B.

Thema. Antwort.



oder: *vice versa,* aus der Terz eine Secunde; z. B.

Thema. Antwort.



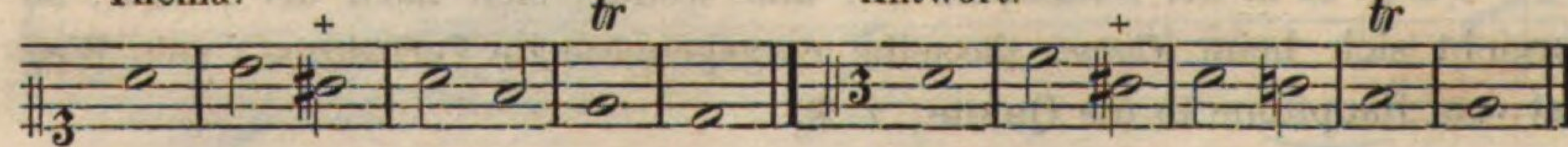
Auch können dafür zwei gleiche Töne substituirt werden; z. B.

Thema. Antwort.



oder: aus der Terz eine Quarte; z. B.

Thema. Antwort.



und eben so umgekehrt; z. B.



Ebenfalls: aus der Quarte eine Quinte; z. B.



nicht minder: aus einer Quinte eine Sexte; z. B.



ferner: aus einer Sexte eine Septime; z. B.



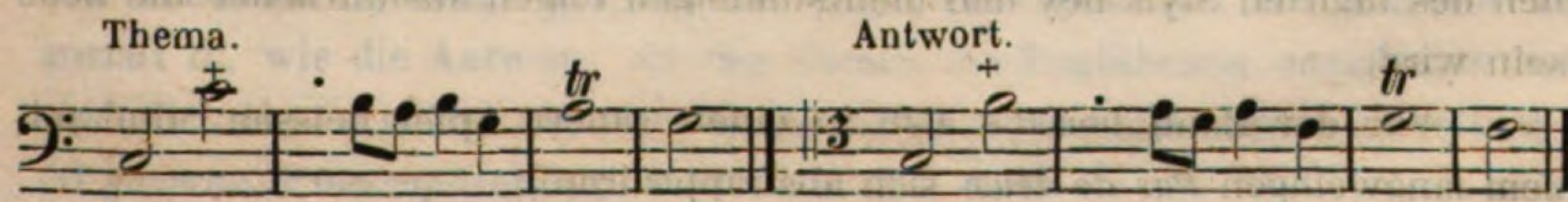
und auch umgekehrt; z. B.



weiter: aus einer Septime eine Octave; z. B.



so wie *reciprocè*:



Es kann aber auch ein Fugenmotiv weder in der Tonica noch in der Dominante, sondern mit einem andern, inzwischen liegenden Intervall anheben; in diesem Falle muss der *Comes* gleichfalls also eingerichtet werden, dass er zum *Dux* in ebenmässiger Proportion einer Oberquinte, oder Unterquarte steht. Z. B. ein Thema aus *B-dur* finge folgendermassen mit der Secunde an:



so hätte die Antwort dessgleichen genau in der Secunde der Dominante, wie folget, einzutreten:

 u. s. w.

In einer *Fuga à due voci* setzt man, nachdem beide Stimmen ihr Subjectum vollendet haben, einige freie, contrapunktische Takte, nach der fünften Gattung, welche jedoch homogen den Grundideen sind, und macht alsdann eine Cadenz auf der Dominante. Nun folgt die erste Engführung; das heisst: eine Stimme bewegt sich fort, und die andere, jene nämlich, welche das Thema am längsten nicht gehabt hat, ergreift dieses neuerdings, doch durch den frühern Eintritt des Comes näher zusammenrückt, woran sich abermals eine Cadenz, gewöhnlich auf der grossen Oberterz, Mediante, *scilicet E* von *C-dur,* reiht. Hier darf man sogar ausruhen (wenn man will). — Endlich kommt die zweite und letzte Engführung, der Hauptgedanke noch gedrängter; *iterum* ein halbes Dutzend freie Tacte — wenn man will — *à la* Schusterfleck; dann oben mit einer Sept-, unten mit Secundligatur geschlossen, und — *plaudite amici* — die ganze Geschichte ist aus! — (Kann mir nicht helfen: so ein zweibeiniges Skelet gemahnt mich an die saft- und kraftlose Wassersuppe an Quatemberfesten.)

Der Hauptvortheil bei Erfindung eines Fugenthema's besteht darin, dass man gleich anfangs untersuche, ob es geeignet sei zum restringiren, vergrössern, verkleinern, zertheilen, umkehren, u. dgl.; von welchen Zierden des fugirten Styls bey den mehrstimmigen Fugen ausführlicher die Rede sein wird.

(Vor der Hand heisst's also in einen sauern Apfel beissen, und mit dem langweiligen *Pas de deux* sich abstrappeziren.)

Fuga in B.

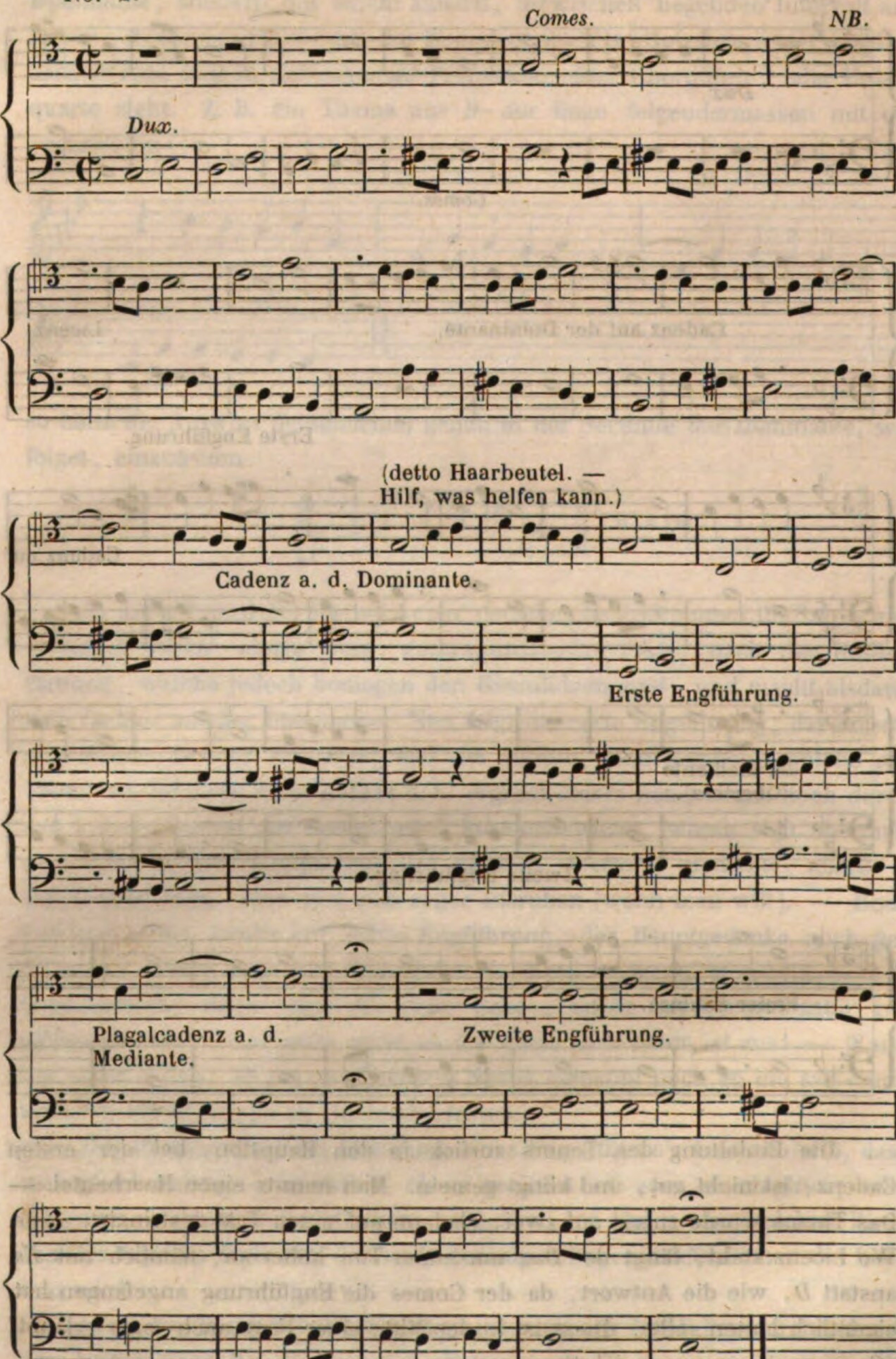
No. 1.



Die Einleitung des Tenors zurück in den Hauptton, bei der ersten Cadenz, ist nicht gut, und klingt gemein. Man nennts einen Haarbeutel. — Das Thema wurde zuerst auf zwei, alsdann auf einen Takt restringirt. *Bene.* Wo Licenz steht, fängt der *Dux* um einen Ton höher an; nämlich mit *Es,* anstatt *D,* wie die Antwort, da der Comes die Engführung angefangen hat, eigentlich lauten sollte. Diess ist in der Mitte einer Fuge auch sogar erlaubt! *(O generosità incomparabile!).*

Fuga in C.

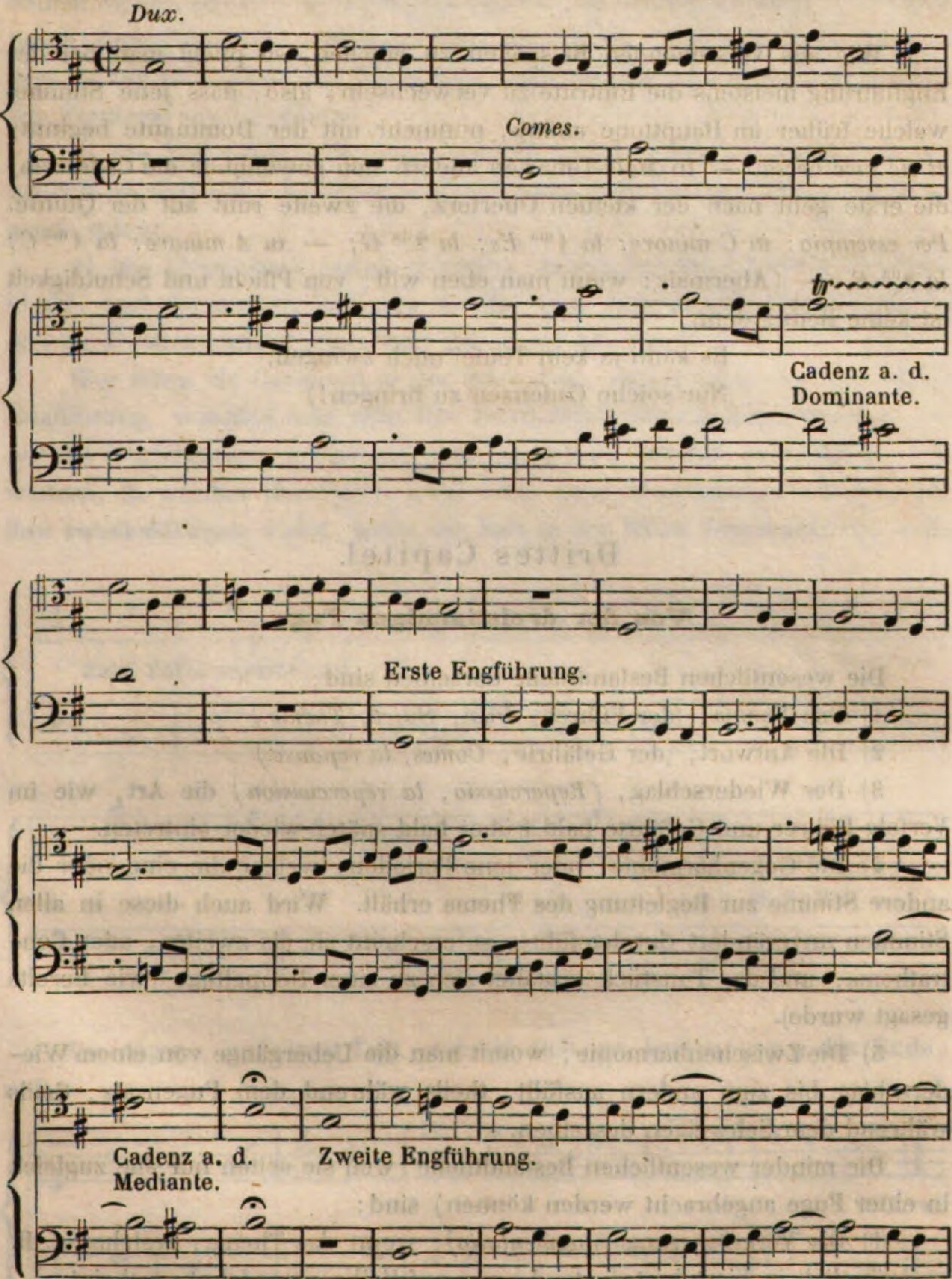
No. 2.


Comes.
NB.
Dux.
(detto Haarbeutel. —
Hilf, was helfen kann.)
Cadenz a. d. Dominante.
Erste Engführung.
Plagalcadenz a. d.
Mediante.
Zweite Engführung.

Die letzte Restriction ist auf dem halben Streich, *in Thesi et Arsi*, angebracht. Der Plagalschluss fordert, nach alter herkömmlicher Weise, keine Erhöhung des *Semitonium modi*, nämlich über die Basis *F*, *D* statt *Dis*.

Fuga in G.

No. 3.





Wie aus vorstehenden Beispielen zu ersehen, so pflegt man bei der Engführung meistens die Eintritte zu verwechseln; also, dass jene Stimme, welche früher im Haupttone anfing, nunmehr mit der Dominante beginnt; *et sic vice versa.* — In *Moll*-Tonarten ändern sich gewöhnlich die Cadenzen; die erste geht nach der kleinen Oberterz, die zweite ruht auf der Quinte. *Per essempio: in C minore: la 1ma Es; la 2da G; — in A minore: la 1ma C; la 2da E.* — (Abermals: wenn man eben will; von Pflicht und Schuldigkeit ist keine Rede; denn:

Es kann ja kein Teufel mich zwingen,
Nur solche Cadenzen zu bringen!)

Drittes Capitel.

Von der dreistimmigen Fuge.

Die wesentlichen Bestandtheile derselben sind:

1) Das Thema, (der Führer, *Dux, Sujet, Théme.)*

2) Die Antwort, (der Gefährte, *Comes, la réponse.)*

3) Der Wiederschlag, *(Repercussio, la répercussion)* die Art, wie im Verfolg Führer und Gefährte bald früher bald später wieder eintreten.

4) Die Gegenharmonie; oder jene Perioden, welche die eine oder die andere Stimme zur Begleitung des Thema erhält. Wird auch diese in allen Stimmen unverändert durchgeführt, so erscheint sie als zweites, oder Contrathema, und das Tonstück gestaltet sich zu einer Doppelfuge (wie bereits gesagt wurde).

5) Die Zwischenharmonie; womit man die Uebergänge von einem Wiederschlag bis zum andern ausfüllt; theils während dem Fugensatz, theils während dem Schweigen desselben.

Die minder wesentlichen Bestandtheile (weil sie selten nur alle zugleich in einer Fuge angebracht werden können) sind:

1) Die Vergrösserung *(augmentatio)*; wenn das Thema, welches z. B. ursprünglich in Viertelnoten stand, nun auf Halbe ausgedehnt erscheint.

2) Die Verkleinerung *(Diminutio)*; umgekehrt: indem man Halbe in Viertel, Viertel in Achtel, u. s. w. verwandelt.

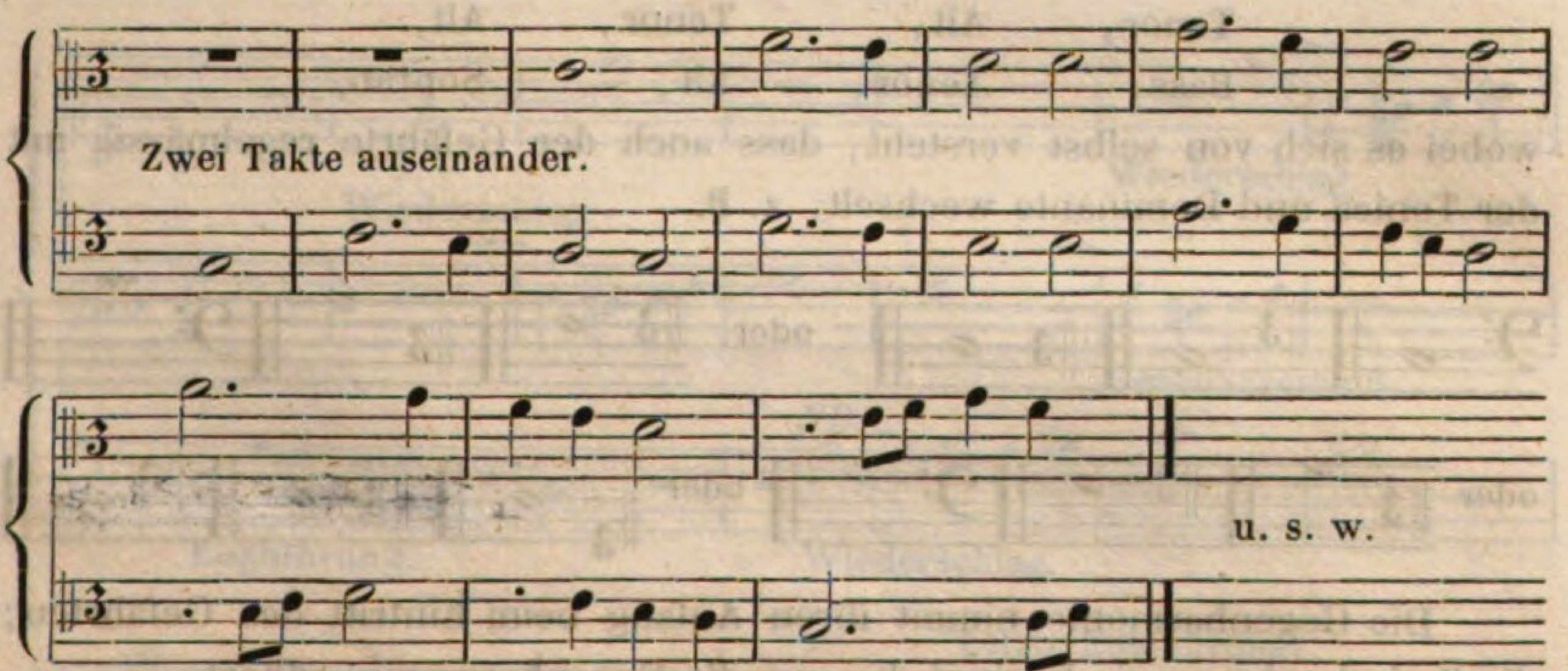
3) Die Abkürzung *(Abbreviatio)*; indem man nur einen Theil des Fugensatzes, in andern Tonarten, bald steigend, bald fallend wiederholt.

4) Die Zerschneidung (*Sincope*); wenn das Thema um einen ganzen oder halben Streich später, als anfänglich eintritt, und mit Bindungen *(per ligaturam)* fortgeführt wird. Können diese Kunststücke also verwendet werden, dass sie mit dem einfachen Hauptsatze zugleich gepaart vorkommen, so ist das Verdienst um so grösser.

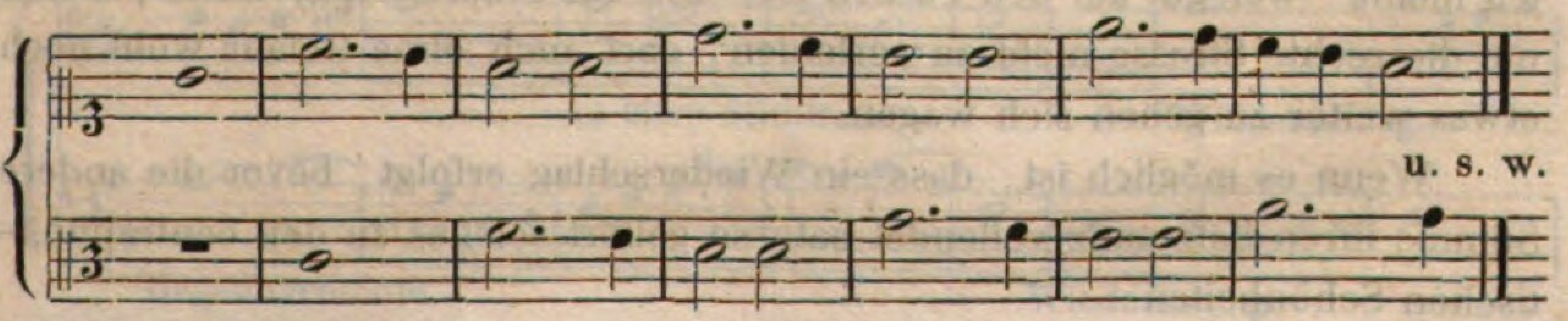
5) Die Umkehrung (*inversio*); wovon in der Folge umständlicher gehandelt werden soll, — wenn man aus aufwärtsgehenden Noten niedersteigende macht.

6) Der Orgelpunkt *(point d'orgue)*; indem der Bass *tasto Solo* liegen bleibt, und die andern Stimmen darüber sich nachahmen. (Ist eigentlich erst im *à quattro* anwendbar, und gut zu gebrauchen.)

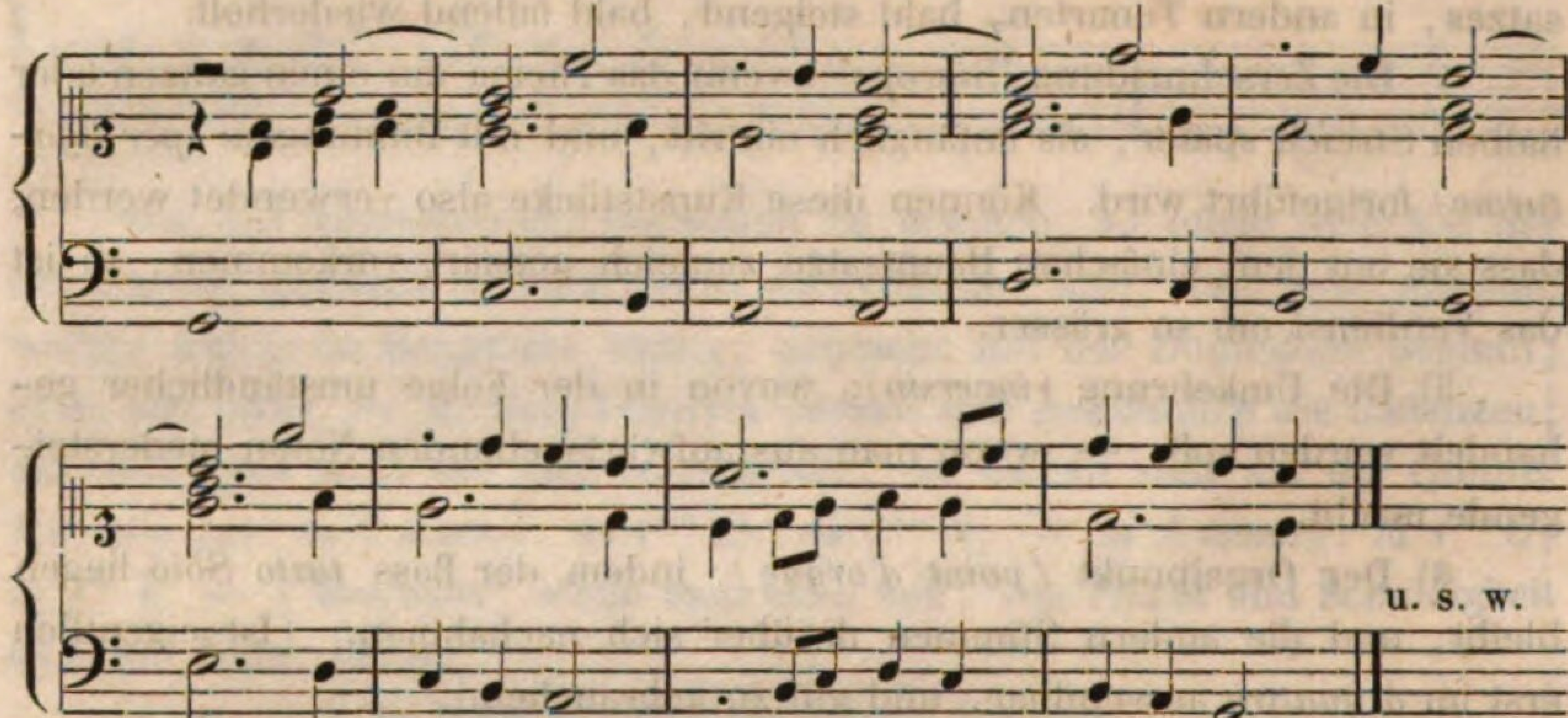
Hier fallen die Cadenzen in der Mitte weg, ausser jener vor der letzten Engführung, woselbst man gern eine betrügliche *(per l'inganno)* anbringt. — Auf die Engführungen selbst soll man besondere Sorgfalt verwenden. Die weitere, in welcher das Thema noch nicht nahe zusammengerückt ist, hat ihre zweckmässigste Stelle, wenn der Satz in der Hälfte vorgerückt ist; z. B.



Die engere, auf einen Takt, schickt sich am besten gegen das Ende; z. B.



Man kann Sätze, wie diesen, auf einen einzigen Streich restringiren, und überdiess noch um eine Octave höher, *in Arsi et Thesi,* und *per Sincopen;* z. B.

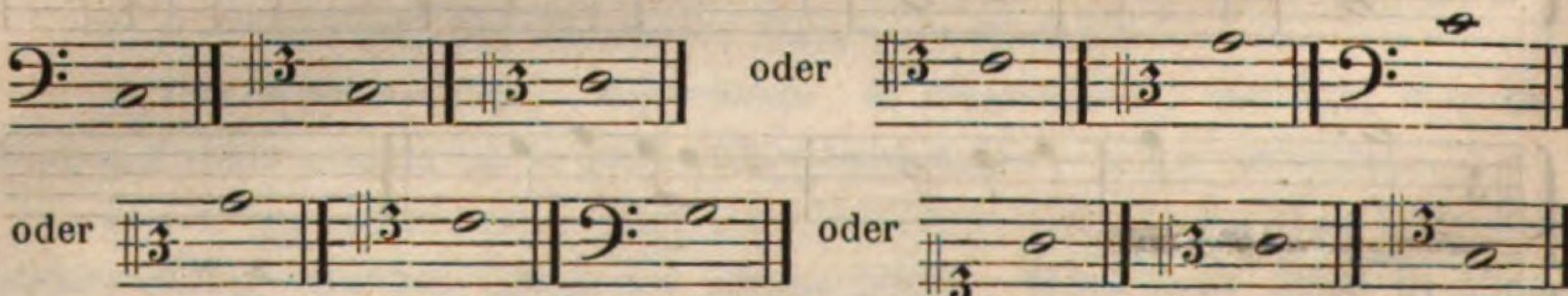


von welcher Art künstlicher Engführungen man aller Orten Gebrauch machen kann.

Die gewöhnlichsten und wirksamsten Eintritte sind diejenigen, wenn die Stimmen in natürlicher Ordnung auf einander folgen; z. B.

Alt,	Sopran,	Bass,	Tenor,
Tenor,	Alt,	Tenor,	Alt,
Bass,	Tenor,	Alt,	Sopran,

wobei es sich von selbst versteht, dass auch der Gefährte regelmässig mit der Tonica und Dominante wechselt; z. B.



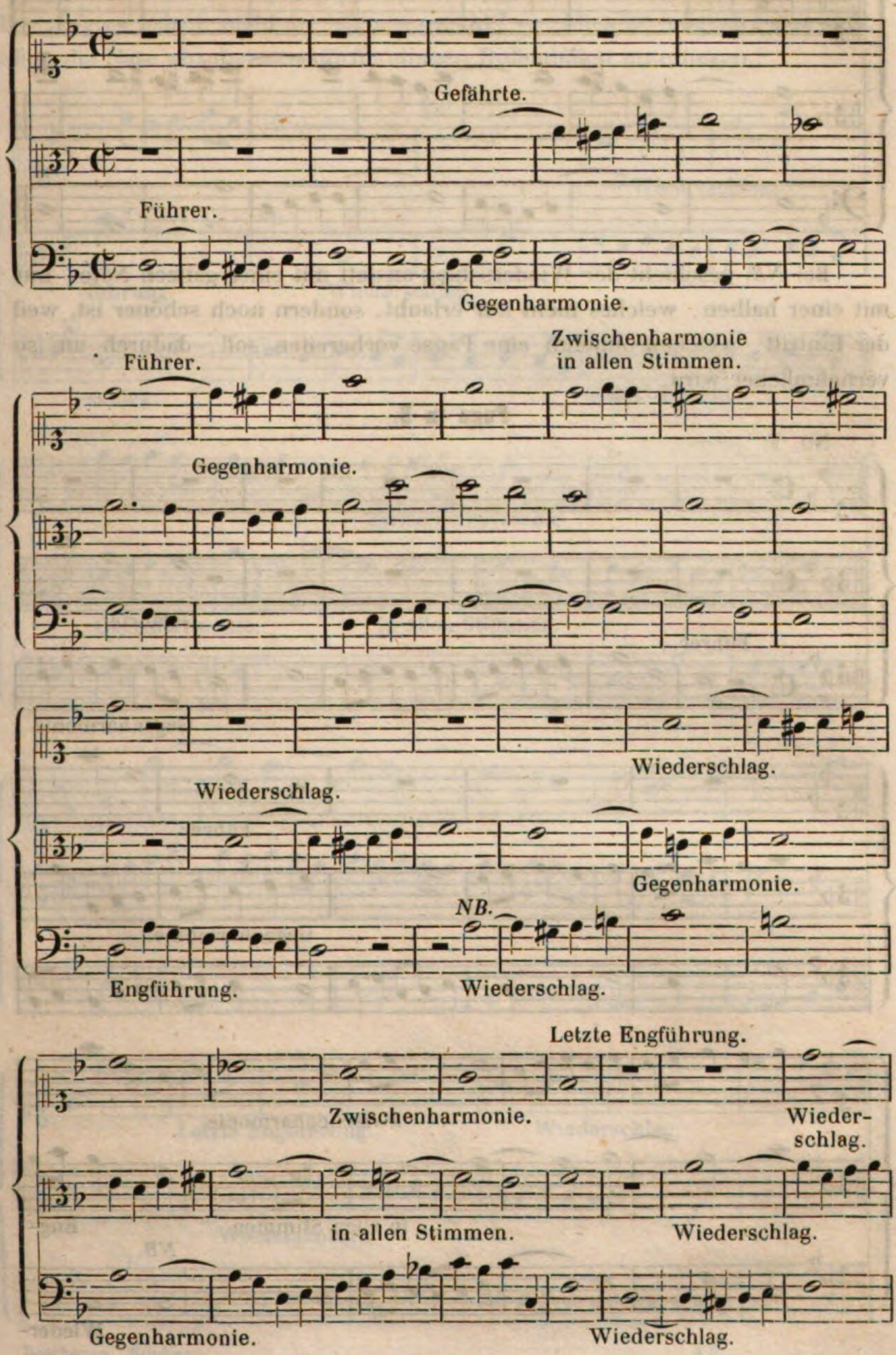
Die Gegenharmonie nimmt ihren Anfang beim Eintritt des Gefährten; die Zwischenharmonie beginnt da, wo die Gegenharmonie aufhört.

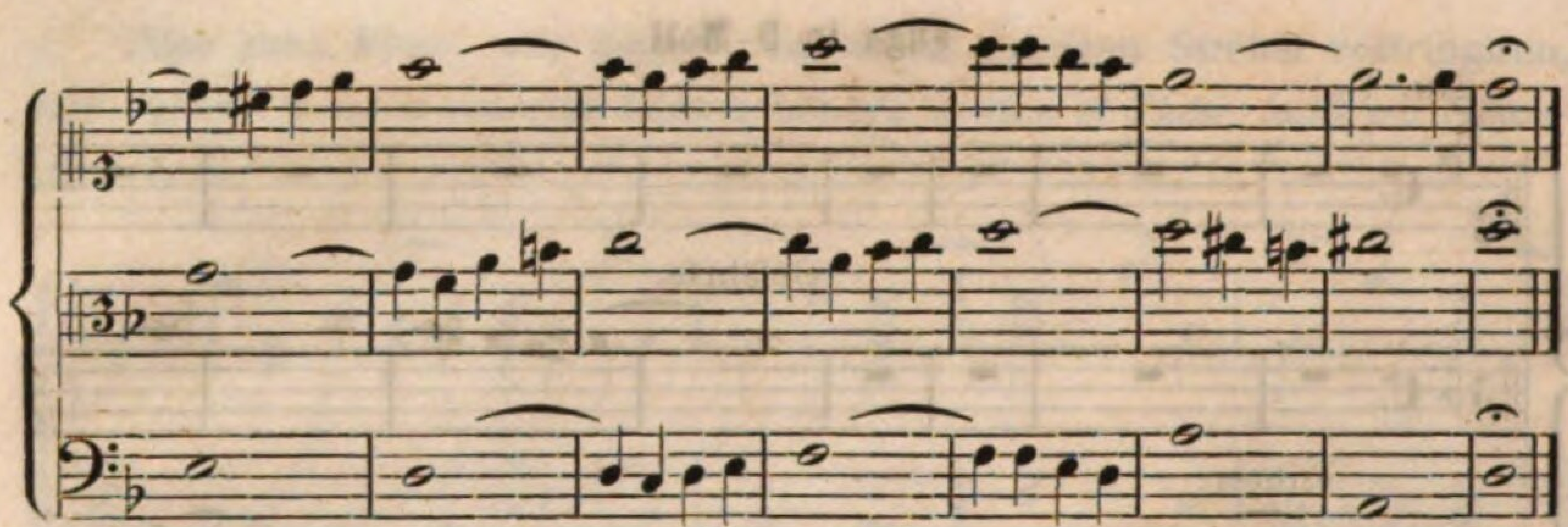
Ein verjährtes Gesetz lautet, dass man bei der Durchführung einer Fuge nicht mehr als die sechs verwandten Nebentonarten berühren solle; allein, ich meine: wer gut auf den Füssen ist, und ein scharfes Aug' im Kopfe hat, um die rechte Strasse nicht zu verfehlen, darf auch ohne Gefahr wohl noch etwas weiter zu gehen sich wagen.

Wenn es möglich ist, dass ein Wiederschlag erfolgt, bevor die andere Stimme ihren Satz ganz vollendet hat, so gehört solches zu den contrapunktischen Schönheiten.

Fuga in D-Moll.

No. 1.





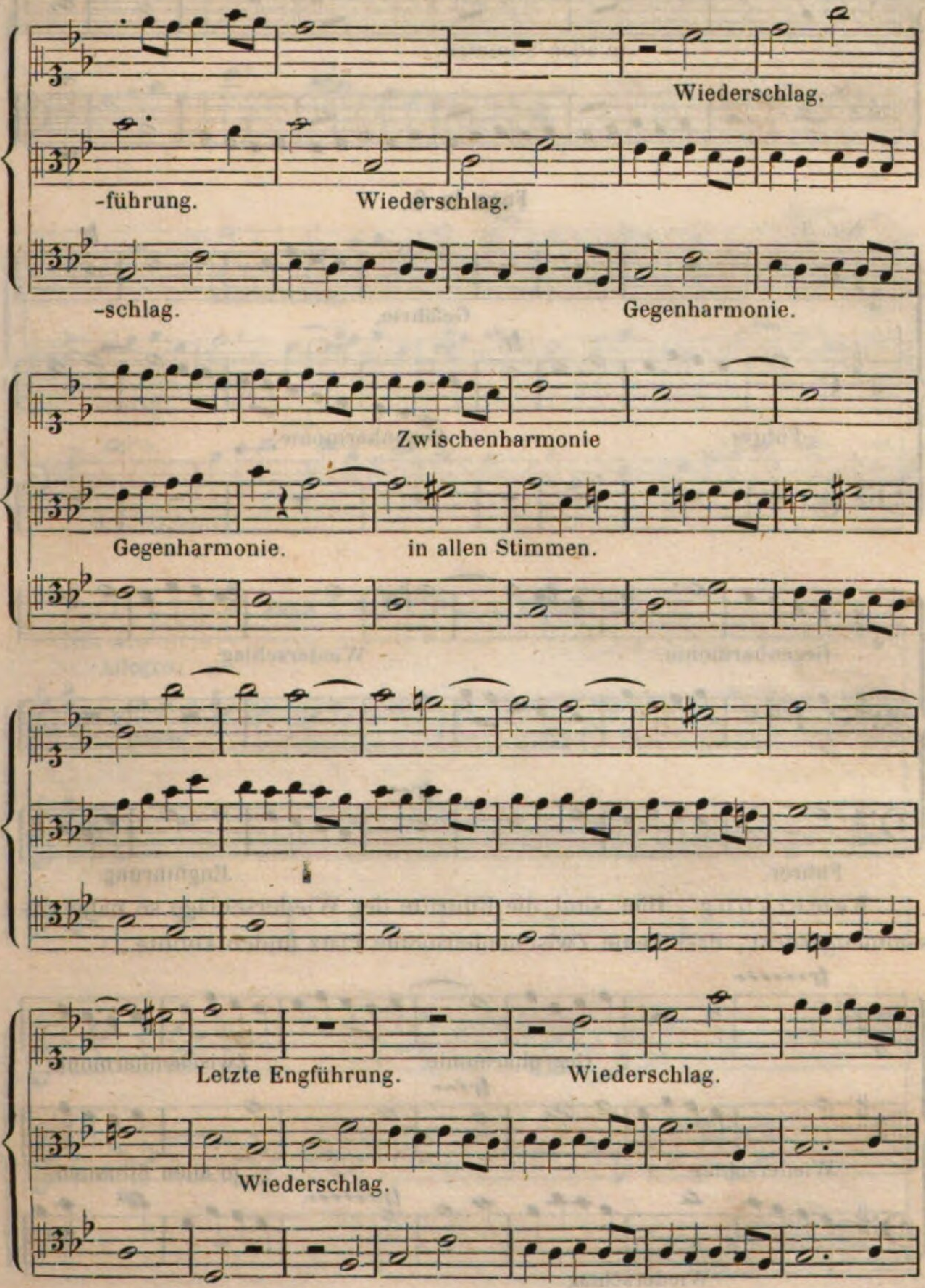
Bei *NB.* geschieht der Wiederschlag anstatt mit einer ganzen Note, nur mit einer halben; welches nicht nur erlaubt, sondern noch schöner ist, weil der Eintritt, welchen ohnehin eine Pause vorbereiten soll, dadurch um so vernehmlicher wird.

Fuga in B.

No. 2.



NB. Beim Wiederschlag giebt man den Stimmen gerne eine Pause, oder wenigstens einen Sprung, damit man den Eintritt deutlicher gewahr werde. Hier ging es jedoch nicht an. (Warum nicht? — Alles ist möglich; nur sich selbst die Nase abzubeissen dürfte einigen Difficultäten unterliegen.)

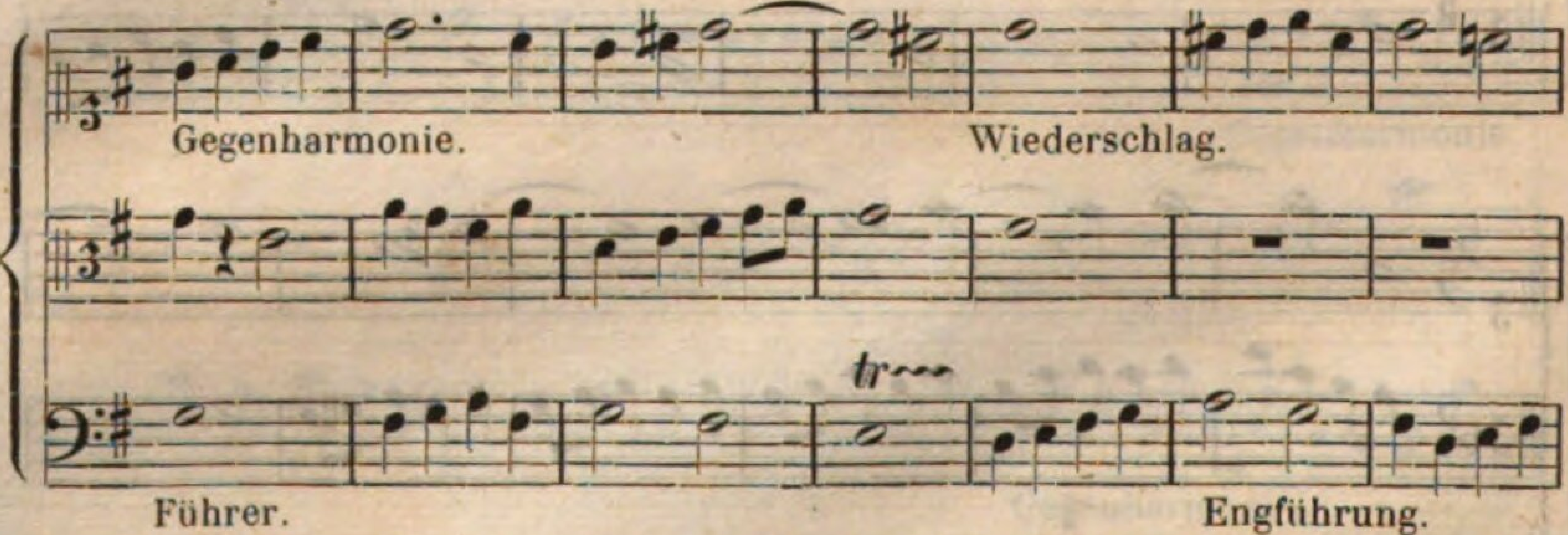




Fuga in G.

No. 3.





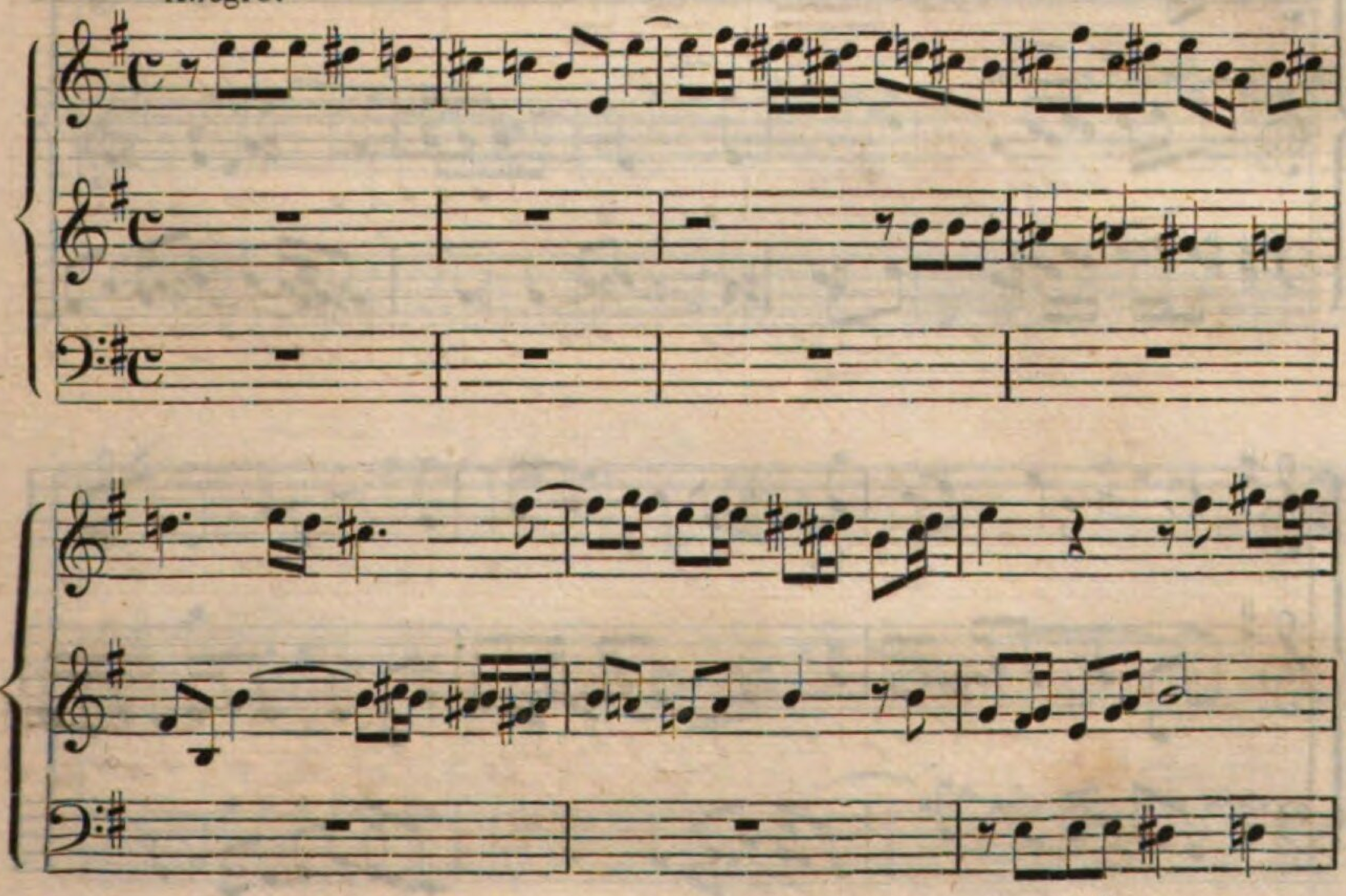
Bemerkung. Hier sind die Eintritte der Wiederschläge so nahe zusammengerückt, dass keine Zwischenharmonie Platz finden konnte.

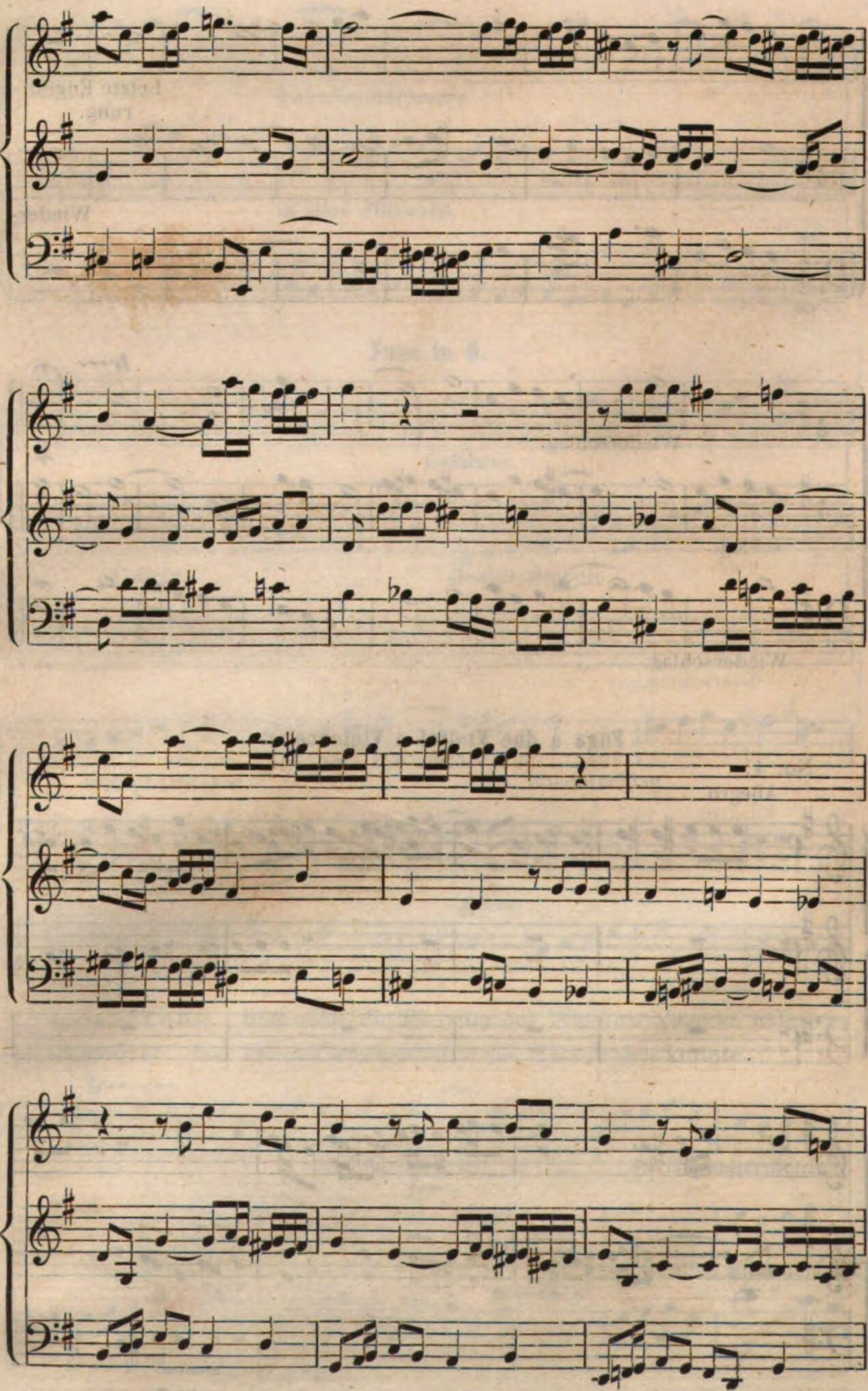


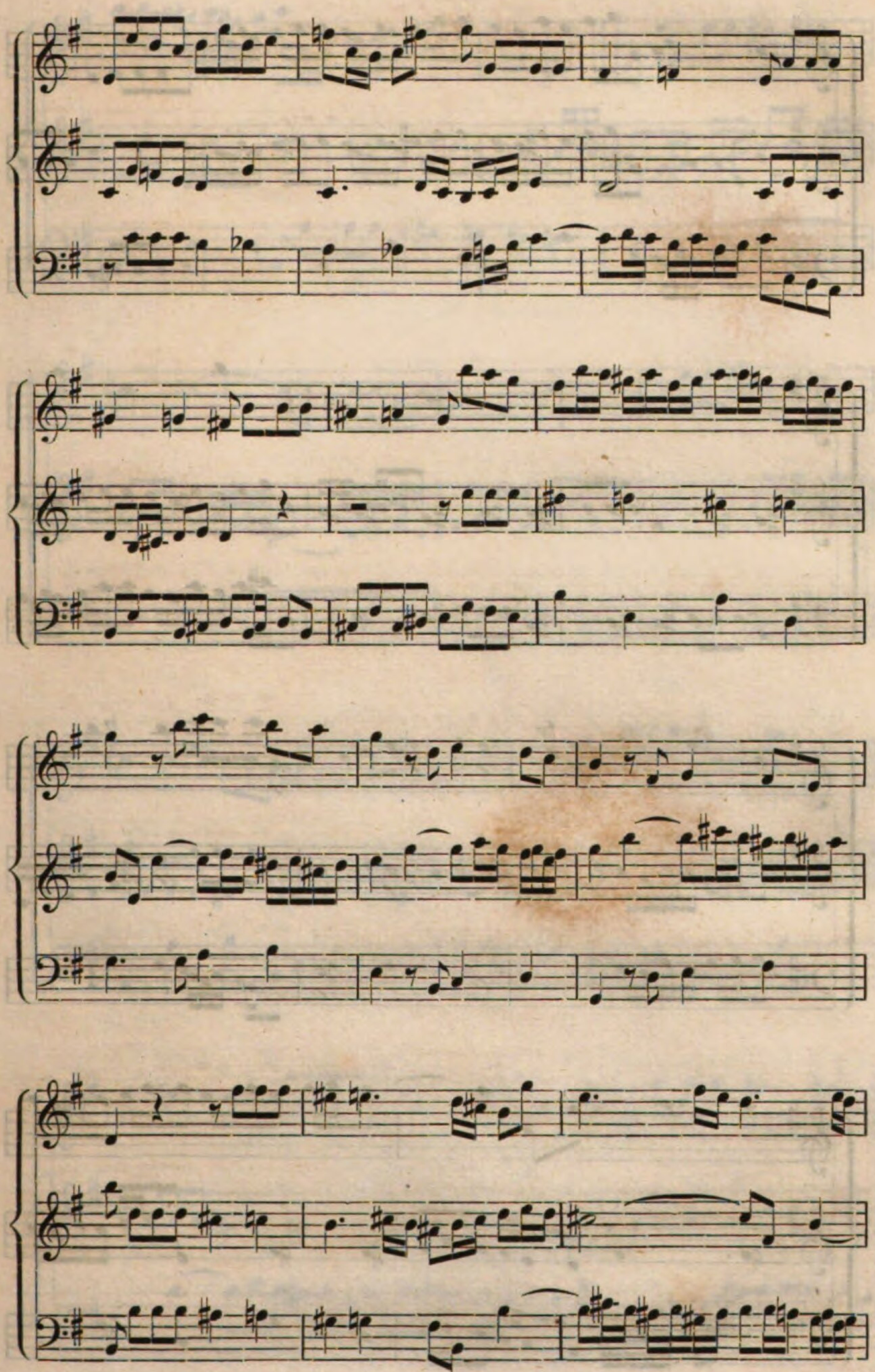


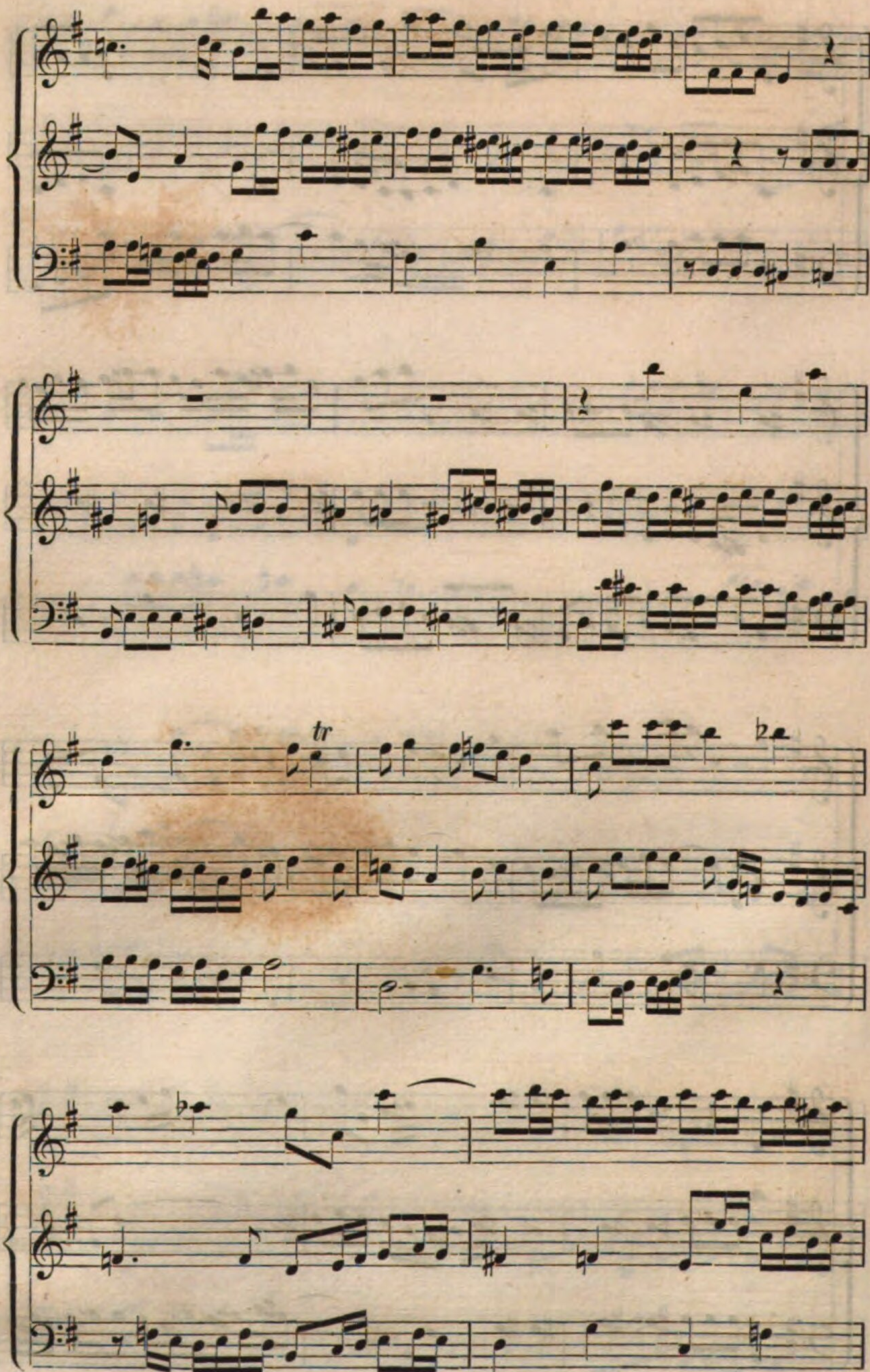
Fuga à due Violini e Violoncello.

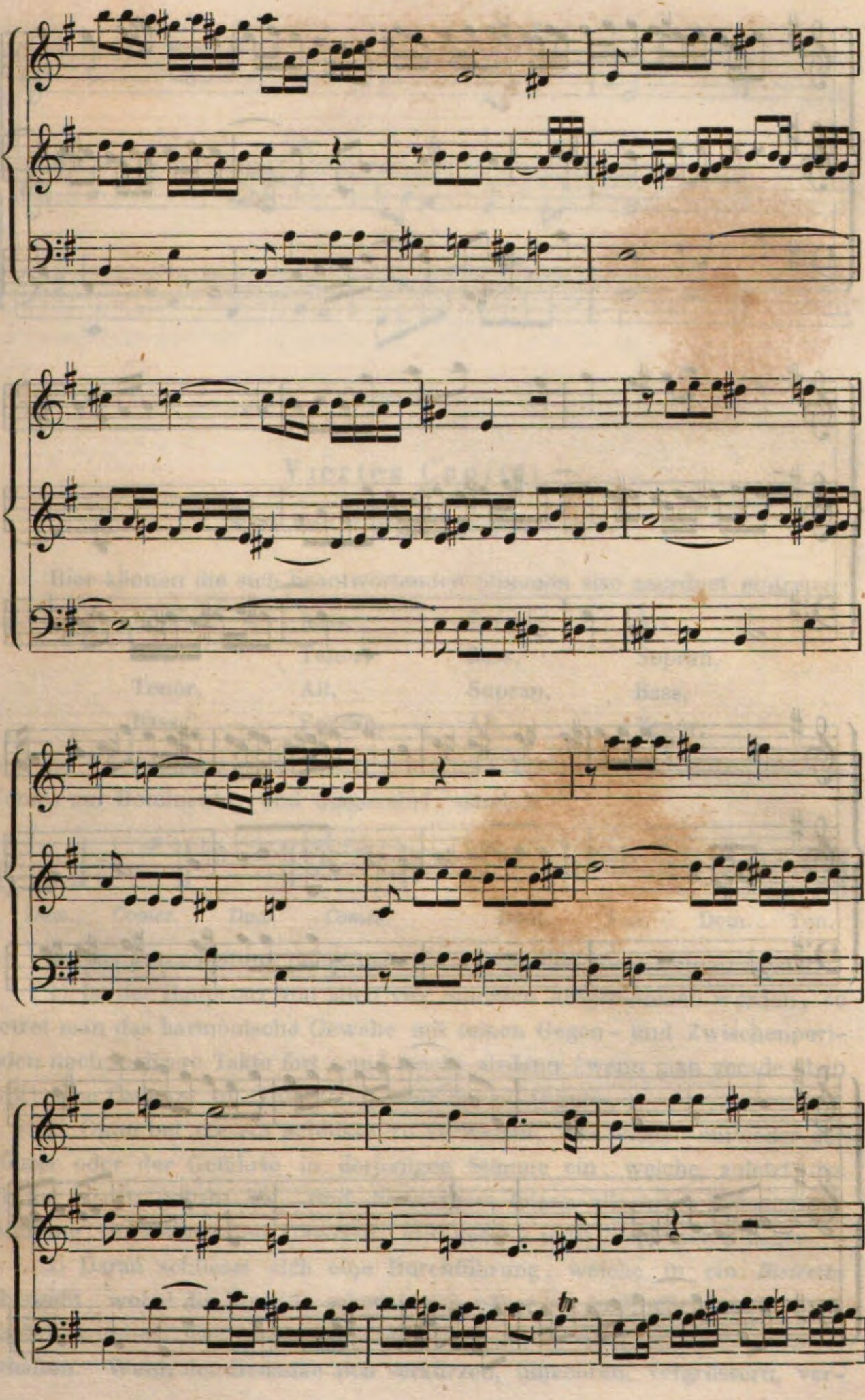
No. 4.
Allegro.

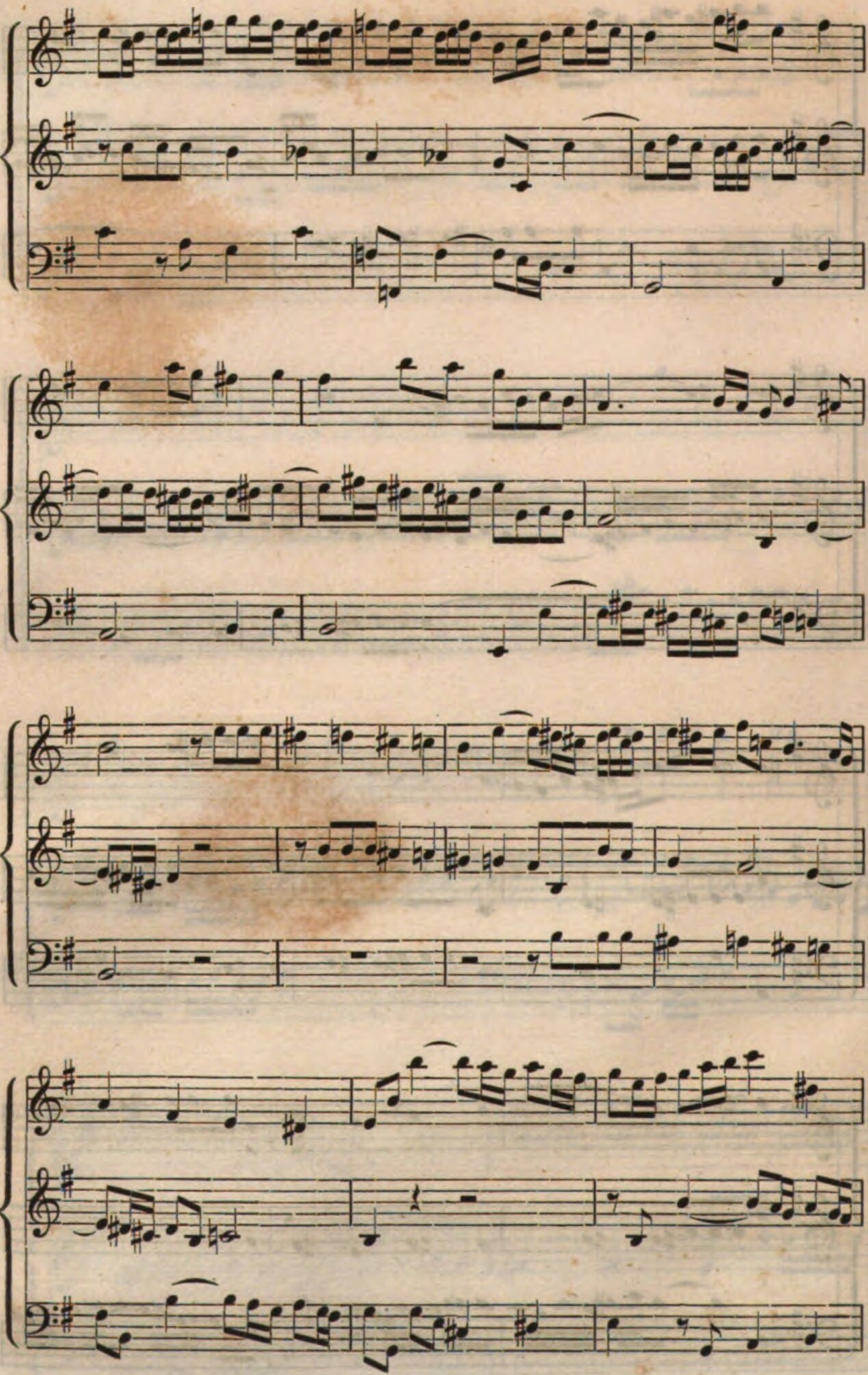







tr







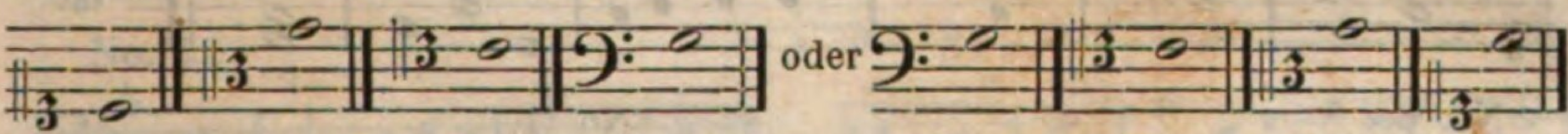
Viertes Capitel.

Von der vierstimmigen Fuge.

Hier können die sich beantwortenden Stimmen also geordnet eintreten:

Sopran,	Bass,	Tenor,	Alt,
Alt,	Tenor,	Bass,	Sopran,
Tenor,	Alt,	Sopran,	Bass,
Bass,	Sopran,	Alt,	Tenor,

und das Verhältniss zwischen *Dux* und *Comes* bleibt ebenfalls wie jenes der Tonica zur Dominante; und umgekehrt, nämlich:



Dux. *Comes.* *Dux.* *Comes.* Dom. Ton. Dom. Ton.

Bei der Ausarbeitung pflegt man nach folgender Norm sich zu richten:

1) Ist der Hauptsatz von allen vier Stimmen aufgenommen worden, so setzet man das harmonische Gewebe mit seinen Gegen- und Zwischenperioden noch mehrere Takte fort, und macht alsdann (wenn man gerade eben will) eine Cadenz; im Grundtone, oder dessen Quinte.

2) Ohne bei diesem Schlusse zu verweilen, tritt wieder entweder der Führer oder der Gefährte in derjenigen Stimme ein, welche zuletzt das Thema nicht gehabt hat, und die übrigen folgen allgemach in beliebiger Ordnung, in verwandten Tonarten, und gemäss ihrer bequemsten Lage.

3) Daran schliesst sich eine Durchführung, welche in ein *Ristretto* übergeht, wobei die Eintritte schon etwas näher als anfänglich zusammengerückt werden. Die hier angebrachte Halbcadenz darf auch eine *Fermate* erhalten. Wenn der Gedanke sich verkürzen, umkehren, vergrössern, ver-

kleinern oder zerschneiden lässt — *tantùm melius.* — Hat man nun den Satz auf solch künstliche Weise vorerst in näheren, dann entfernteren Tonarten durchgeführt, so lässt man

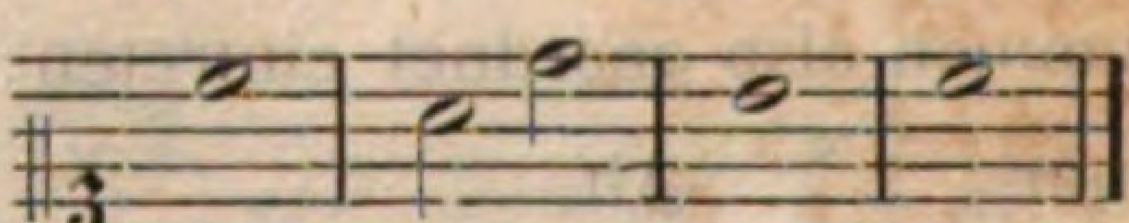
4) die letzte Engführung hören, wo möglich, über einen stattlichen Orgelpunkt, damit es heisse: *finis coronat opus!* — Dass man den Wiederschlägen vor ihren Eintritten gerne eine Pause giebt, ist schon gesagt worden.

Daraus ergiebt sich folgendes Skelett einer Fuge: *a. Dux. b. Comes. c. Dux. d. Comes;* mit ihren Gegenharmonien. *e.* Zwischenharmonie. *f. Comes. g. Dux. h. Comes. i. Dux.* Engführung. *k.* Zwischenharmonie mit Nachahmungen. *l. Dux. m. Comes. n. Dux. o. Comes. p.* Zwischenharmonie. *q.* Letzte Engführung. *r.* Orgelpunkt. *s.* Erweiterte Cadenz.

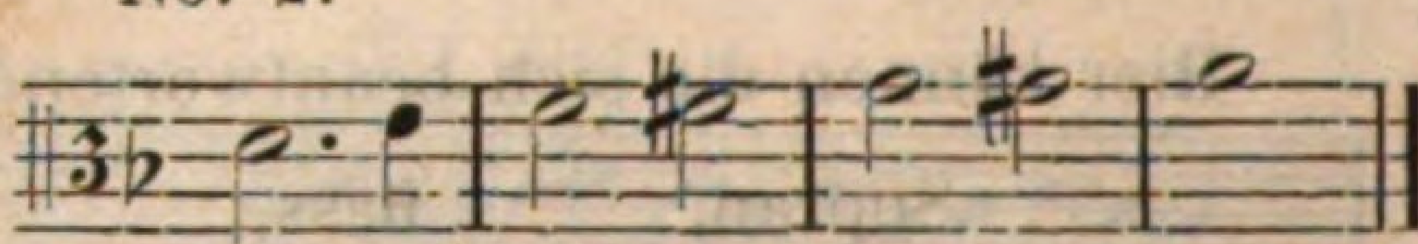
Die glückliche Wahl des Thema erleichtert wesentlich die Arbeit. Nachstehende hat mein Meister approbirt und sanctionirt:

Fugarum Themata ad semirestrictionem et restrictionem apta:

No. 1.



No. 2.



No. 3.



No. 4.



Plagal, oder Phrygisch.

No. 5.

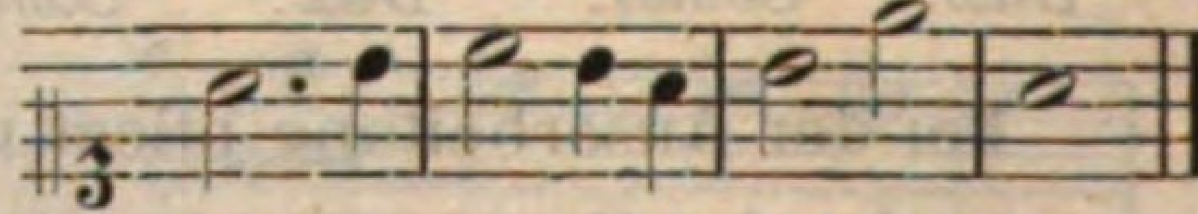


etc.

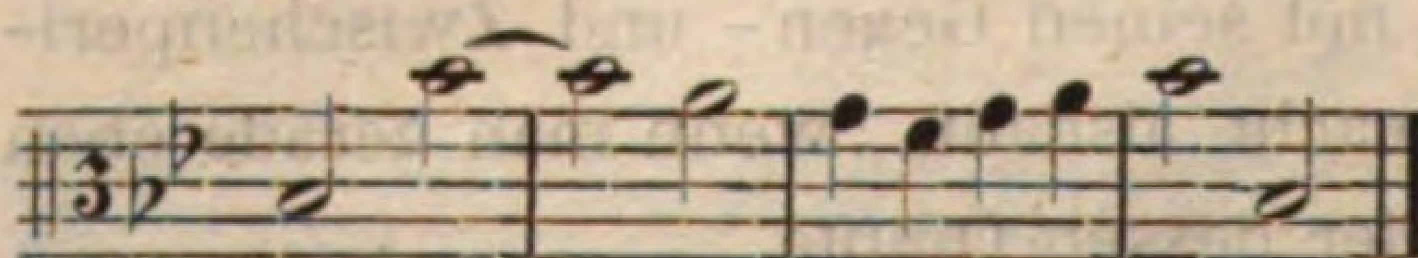
No. 6.



No. 7.



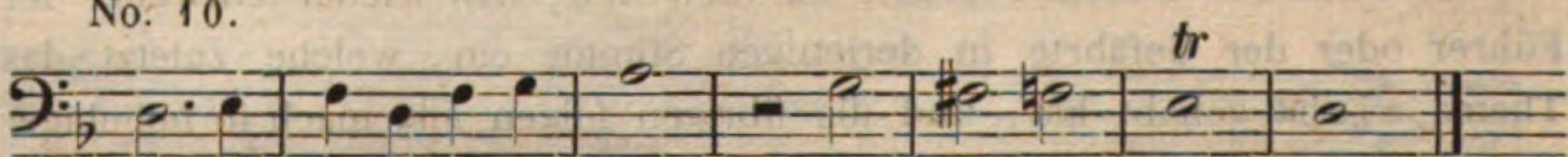
No. 8.



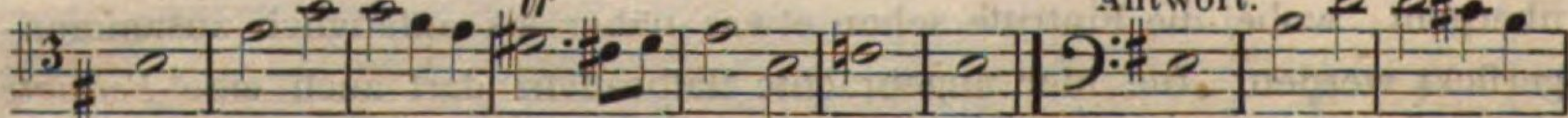
No. 9.



No. 10.

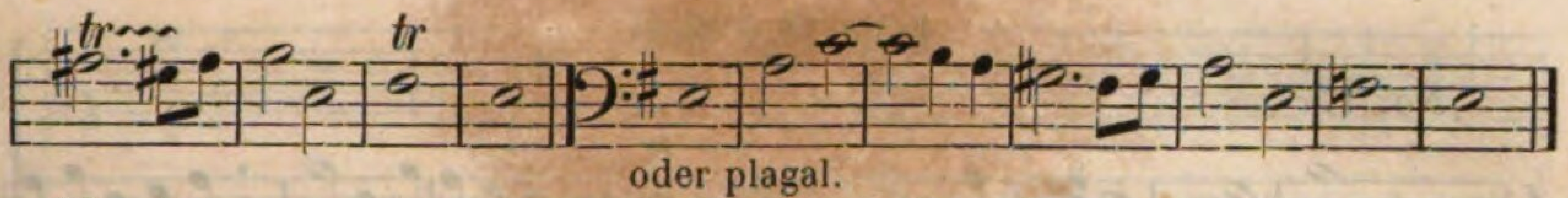


No. 11.

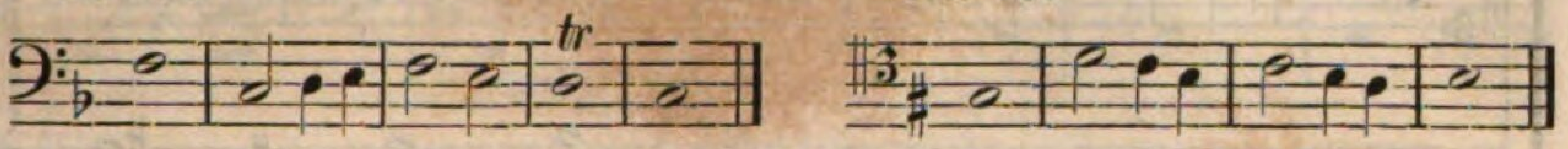


Antwort.

Authentisch.



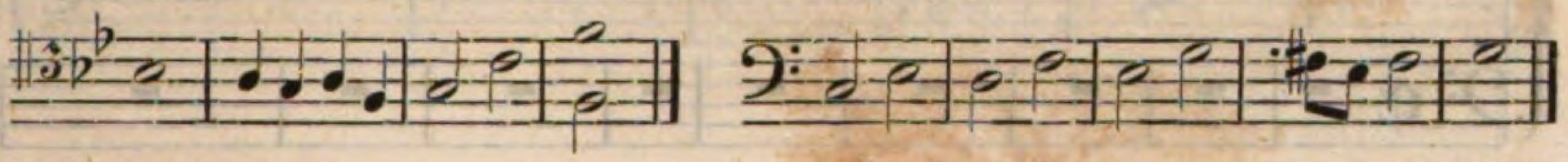
No. 12. No. 13.



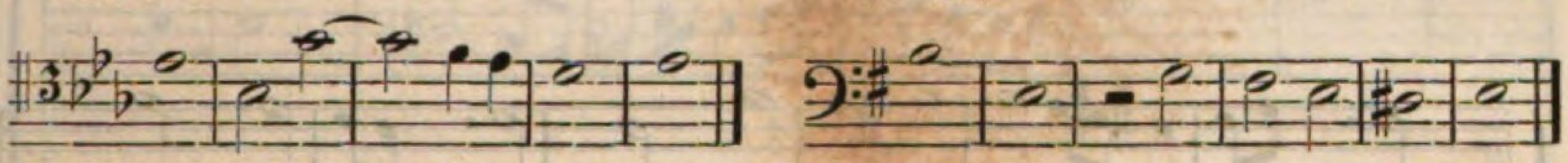
No. 14. Antwort.



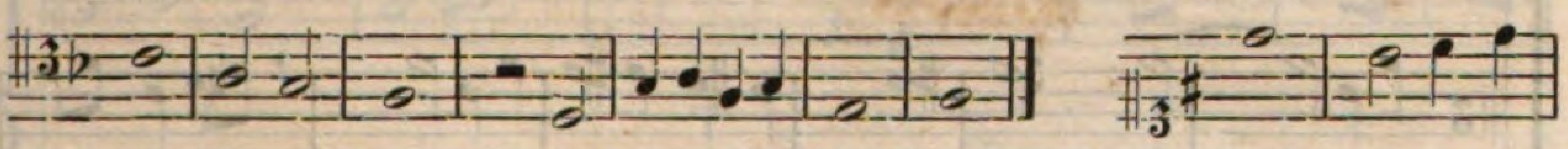
No. 15. No. 16.



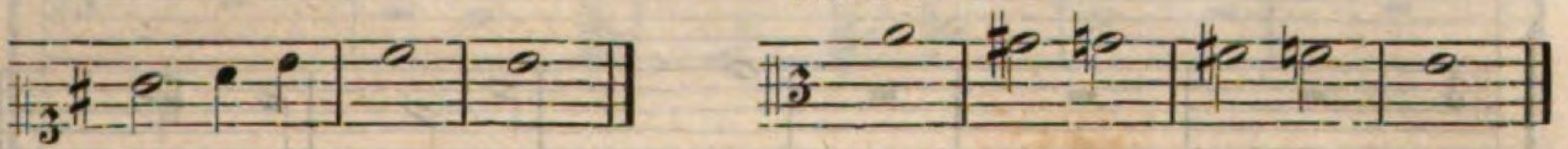
No. 17. No. 18.



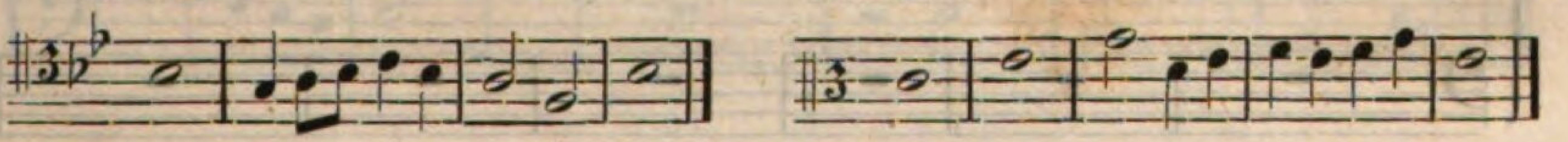
No. 19. No. 20.



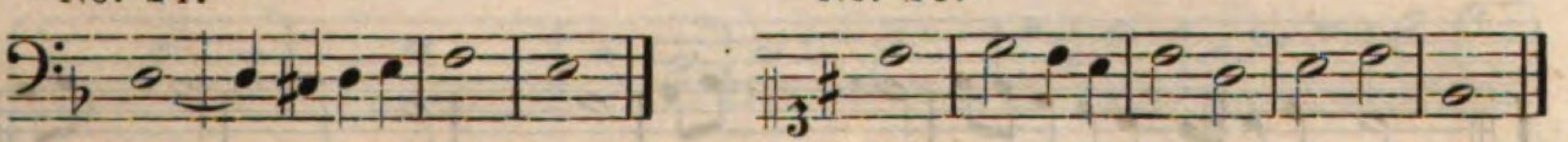
No. 21.



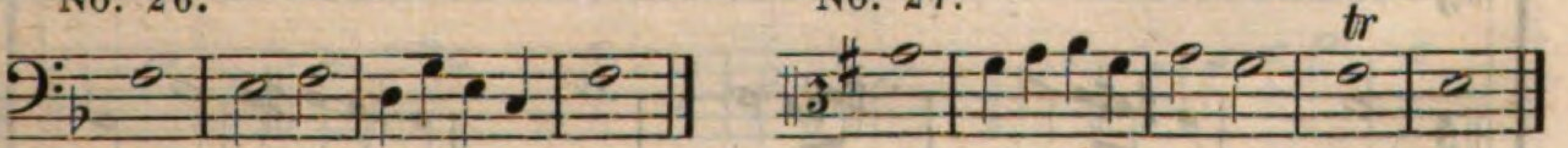
No. 22. No. 23.



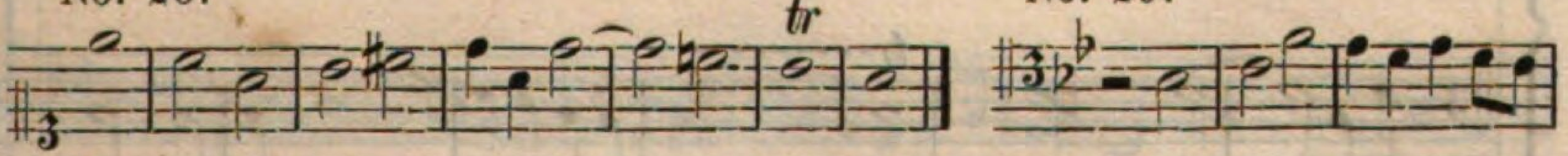
No. 24. No. 25.



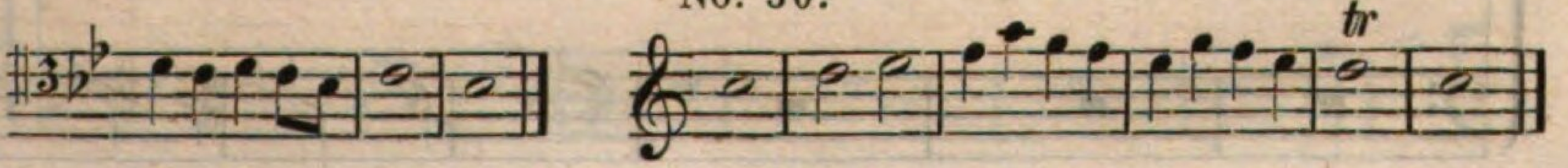
No. 26. No. 27.



No. 28. No. 29.

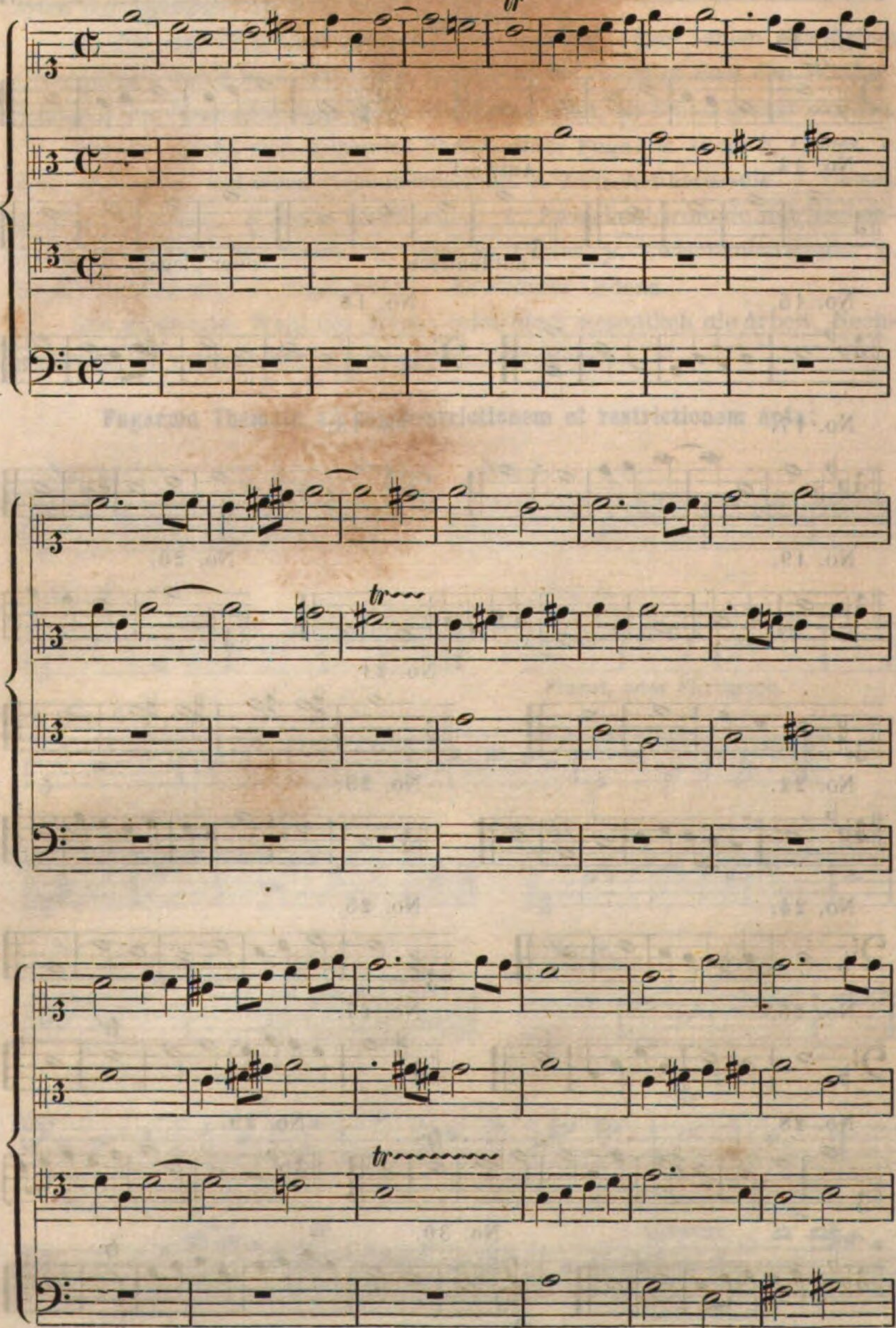


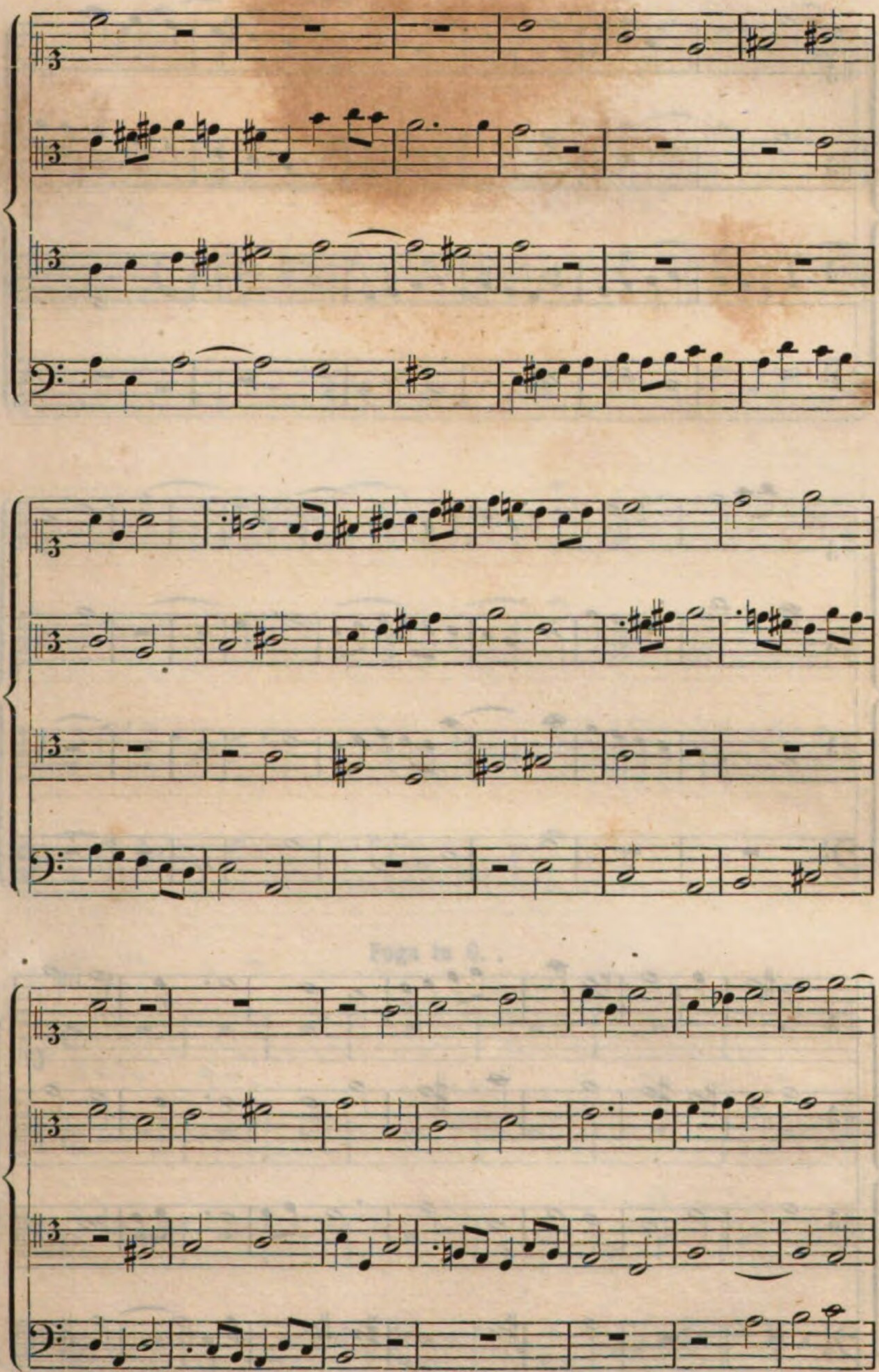
No. 30.

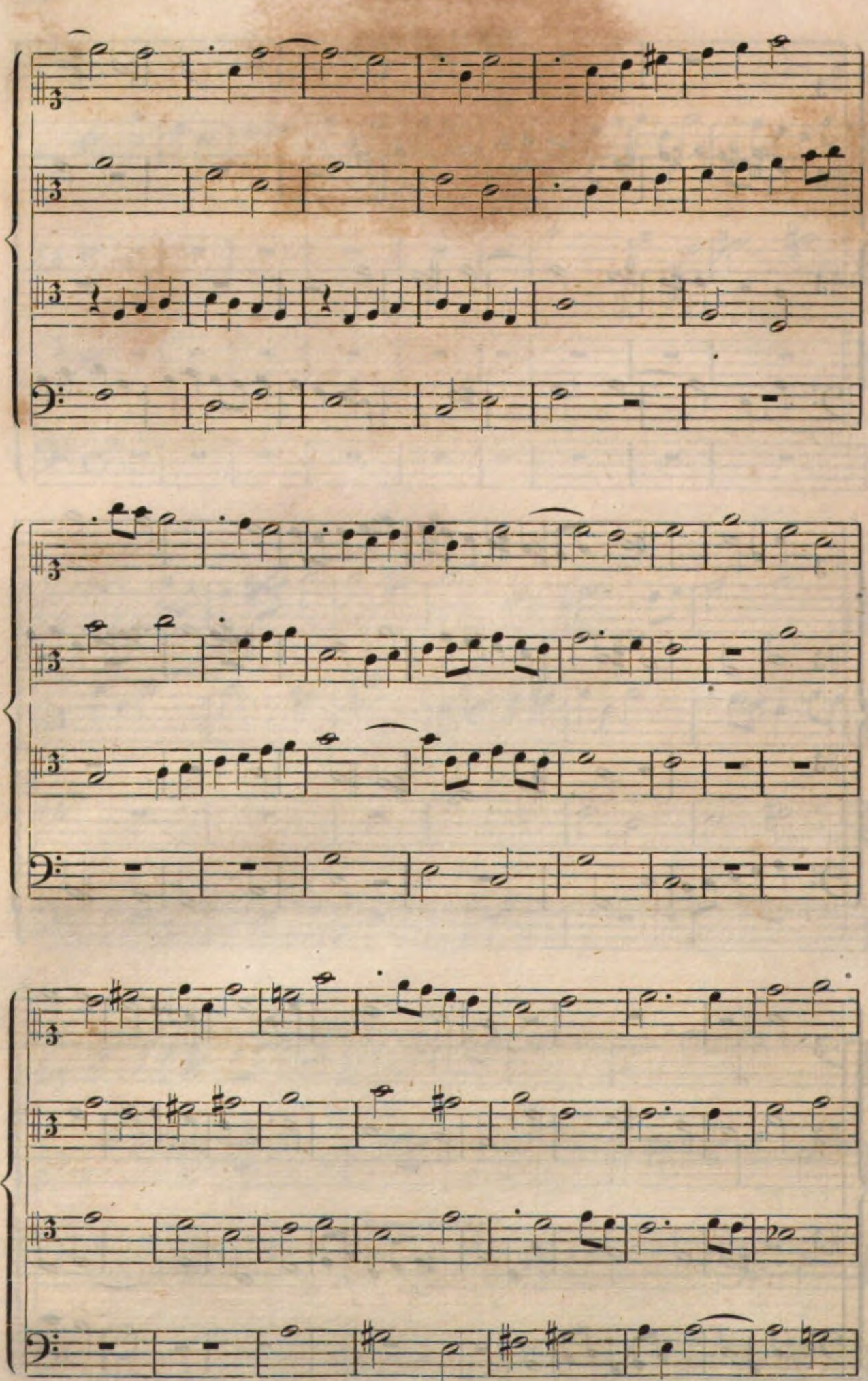


Fuga in A-Moll.

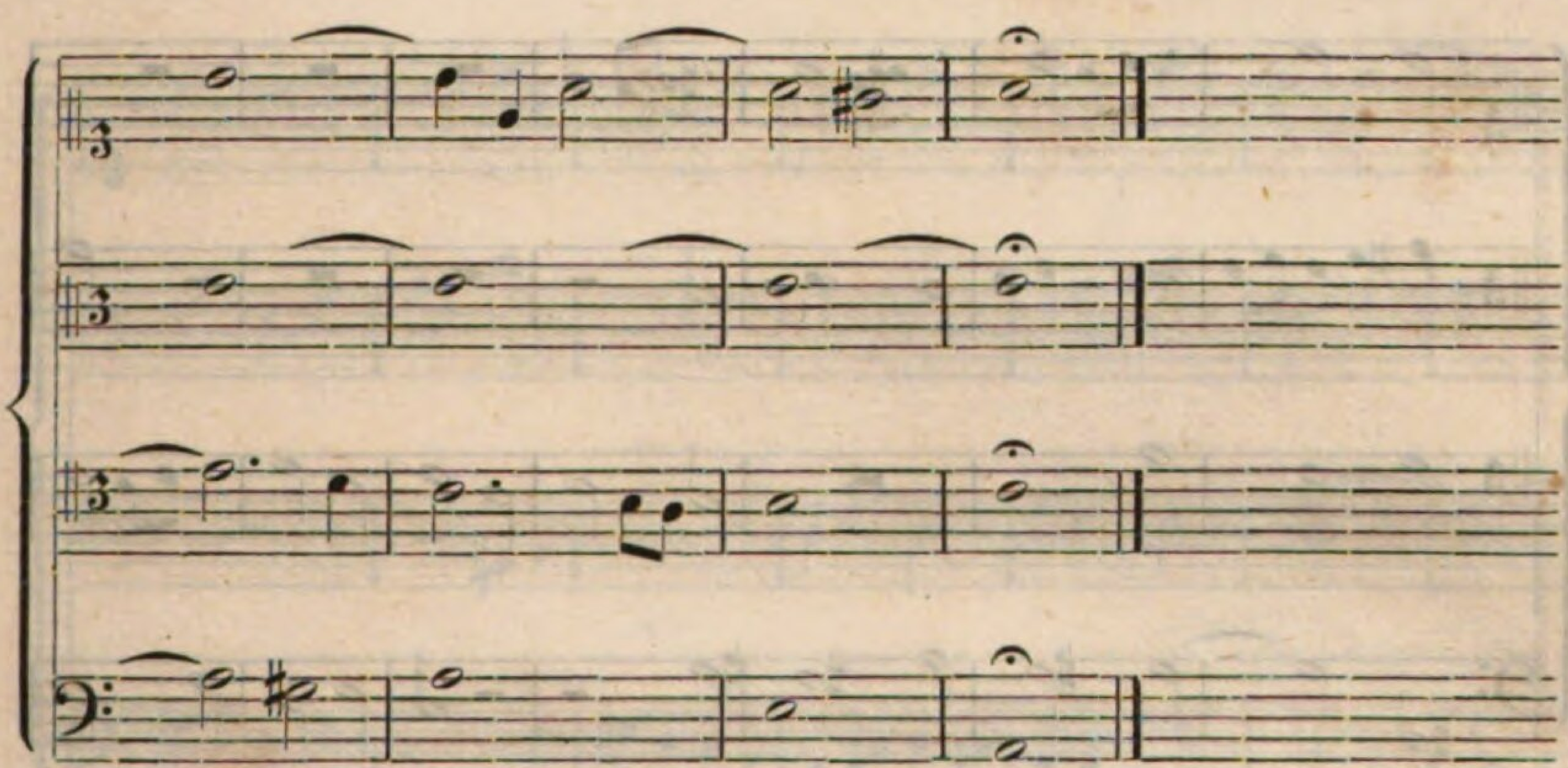
No. 1.





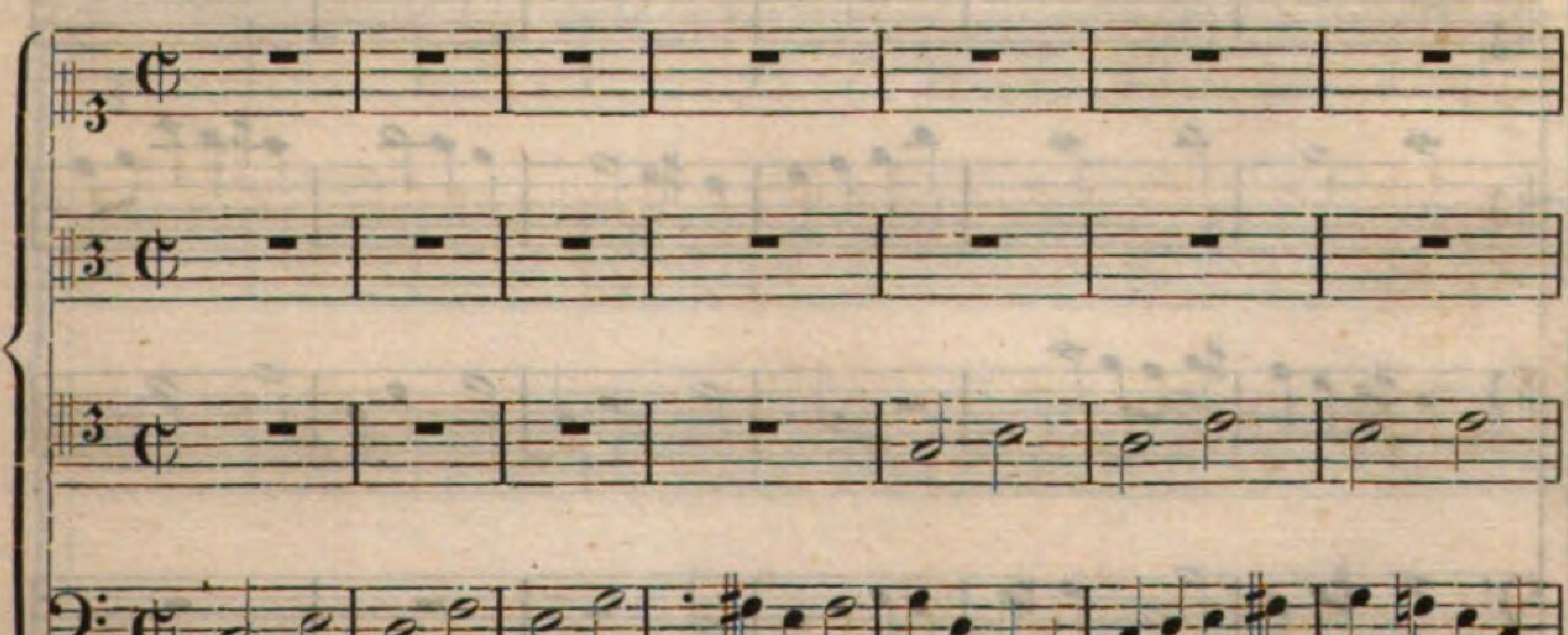


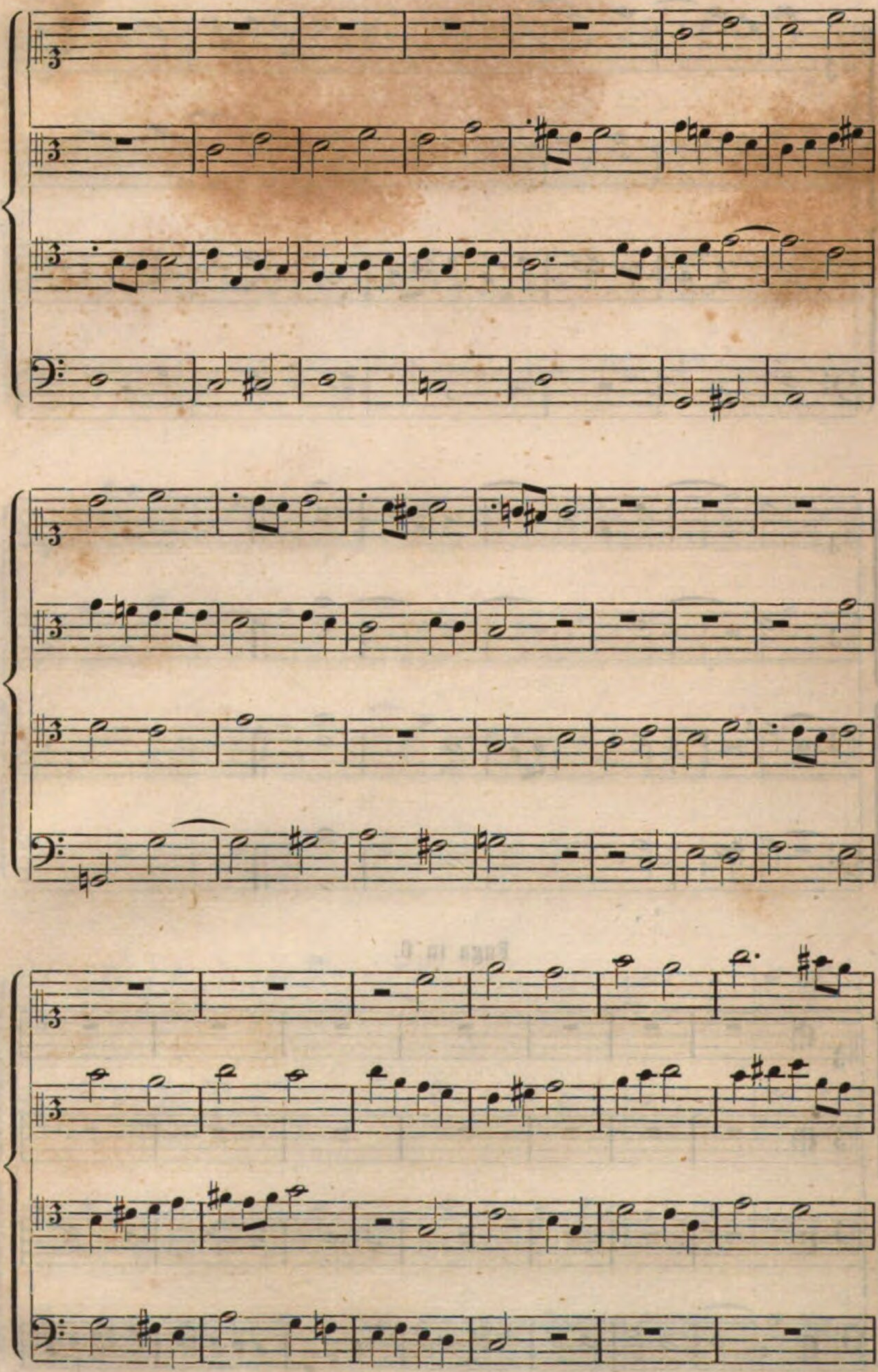


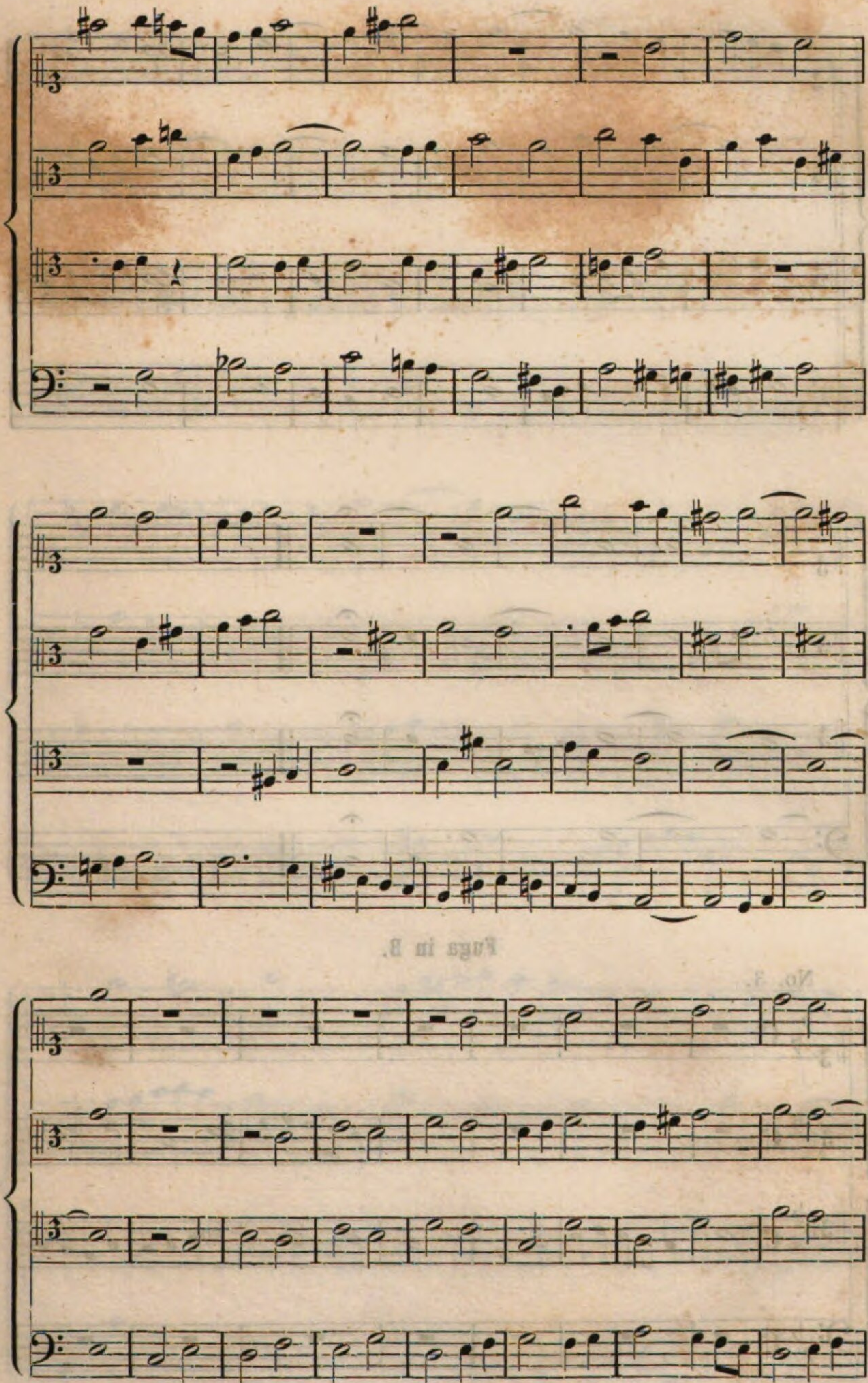


Fuga in C.

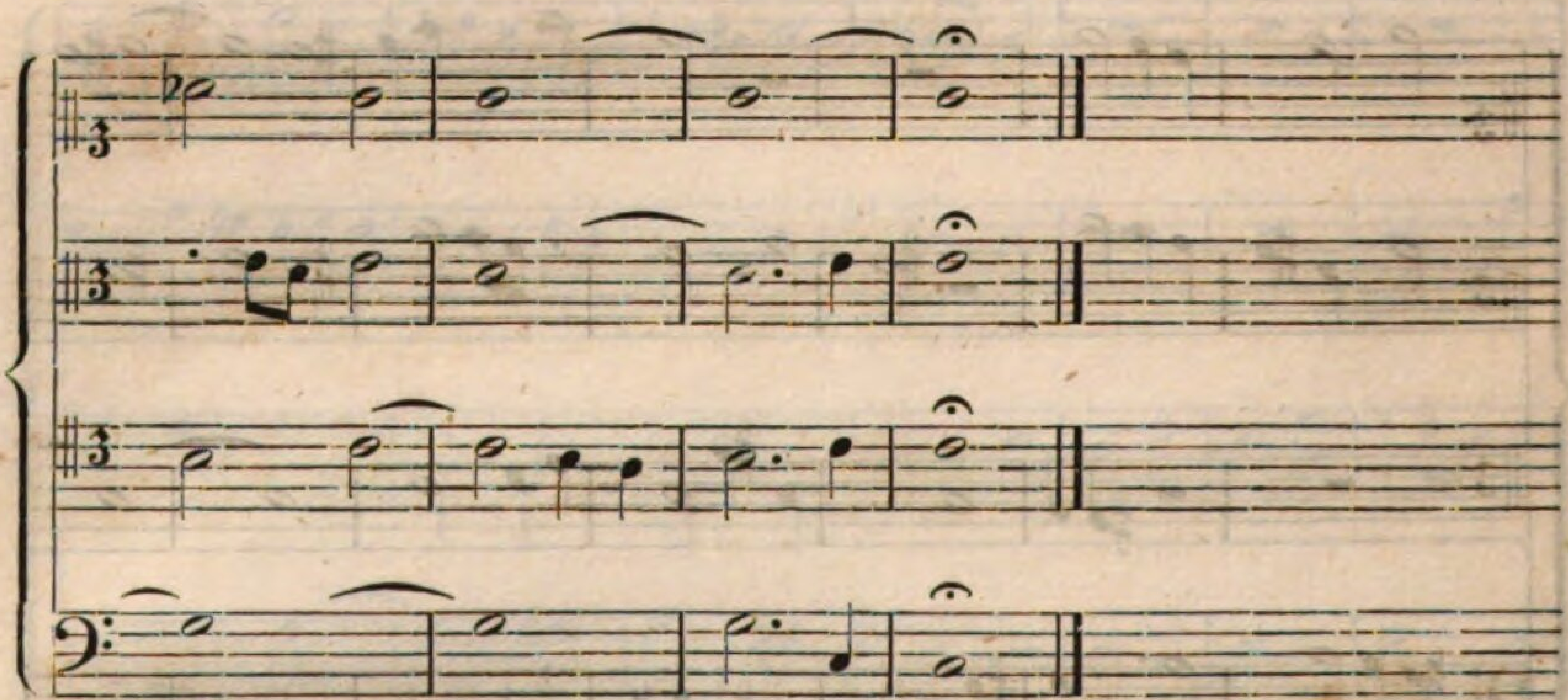
No. 2.





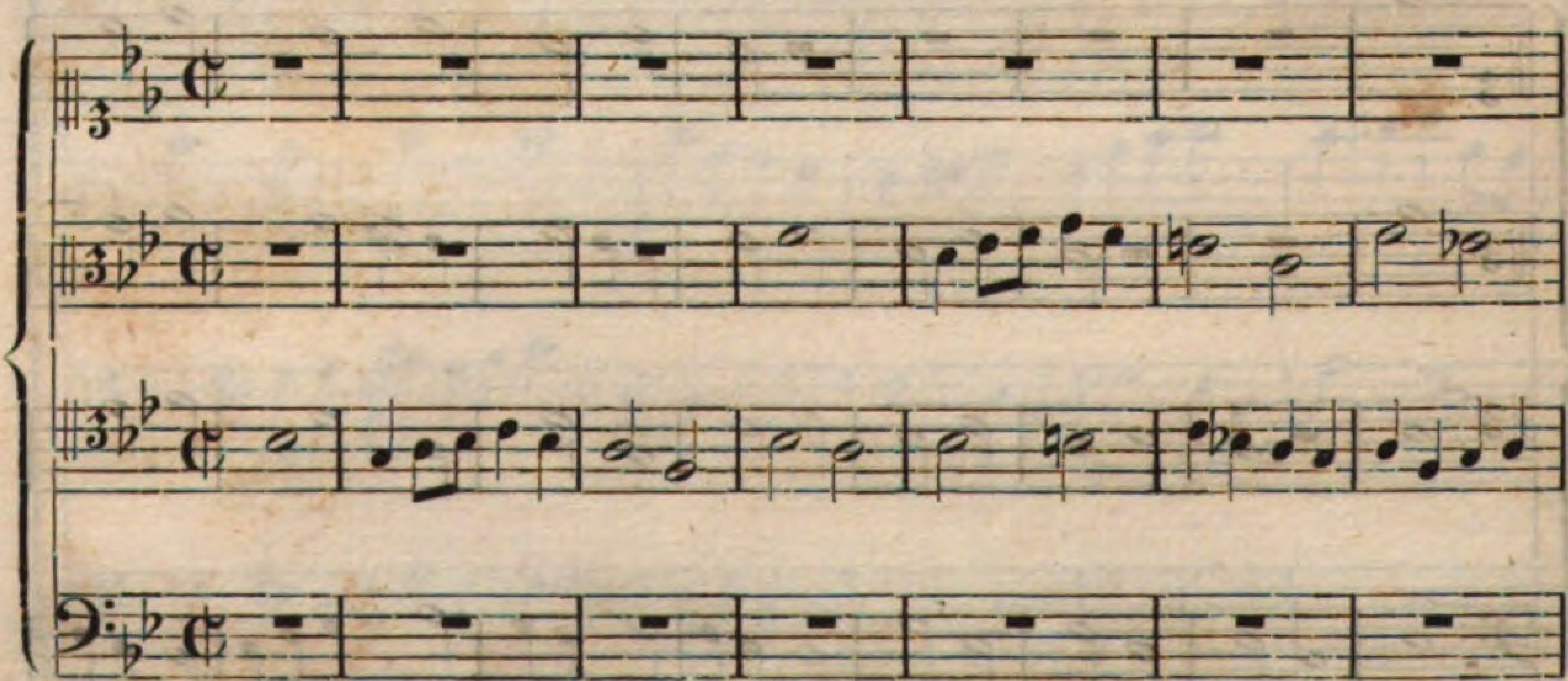


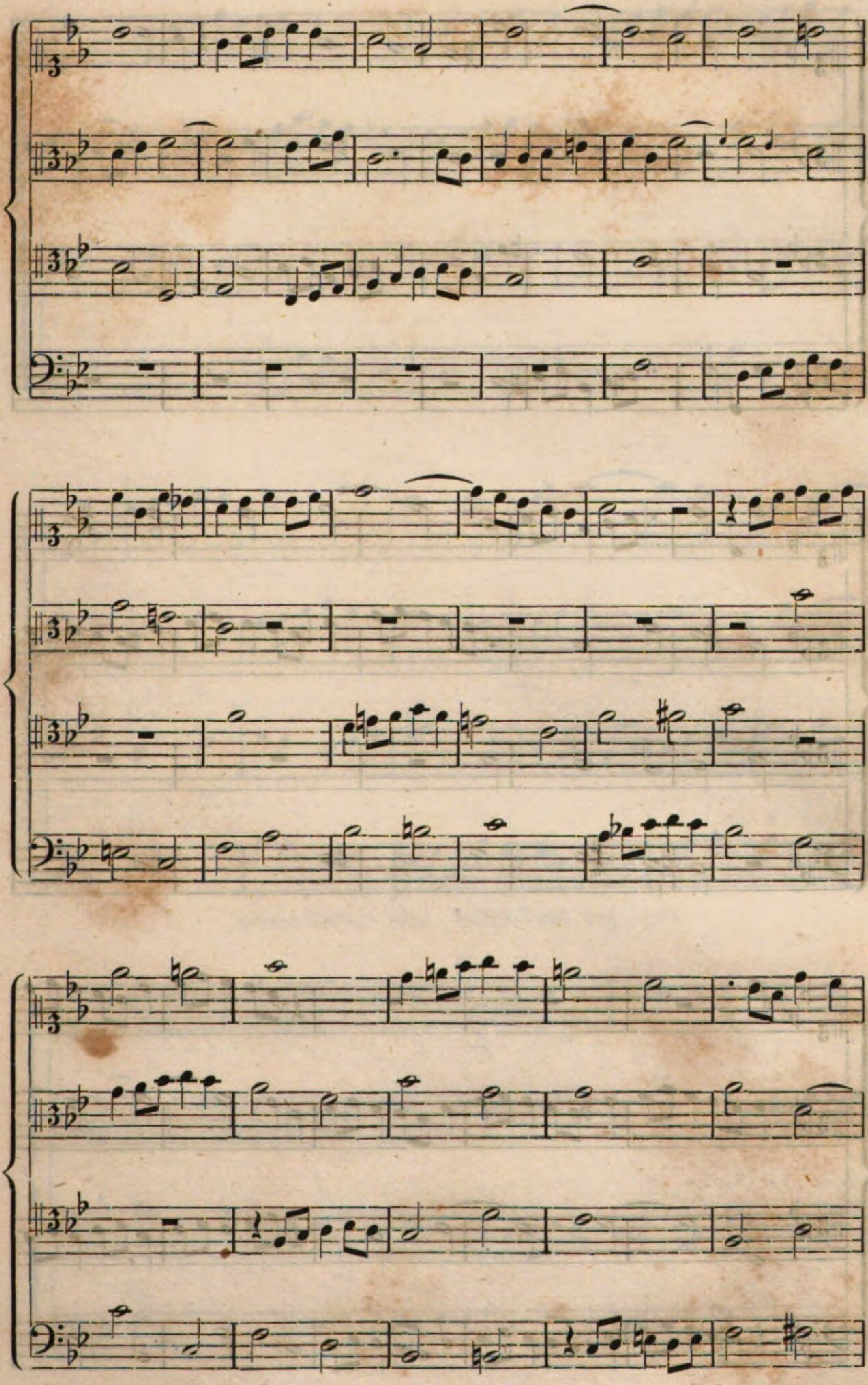


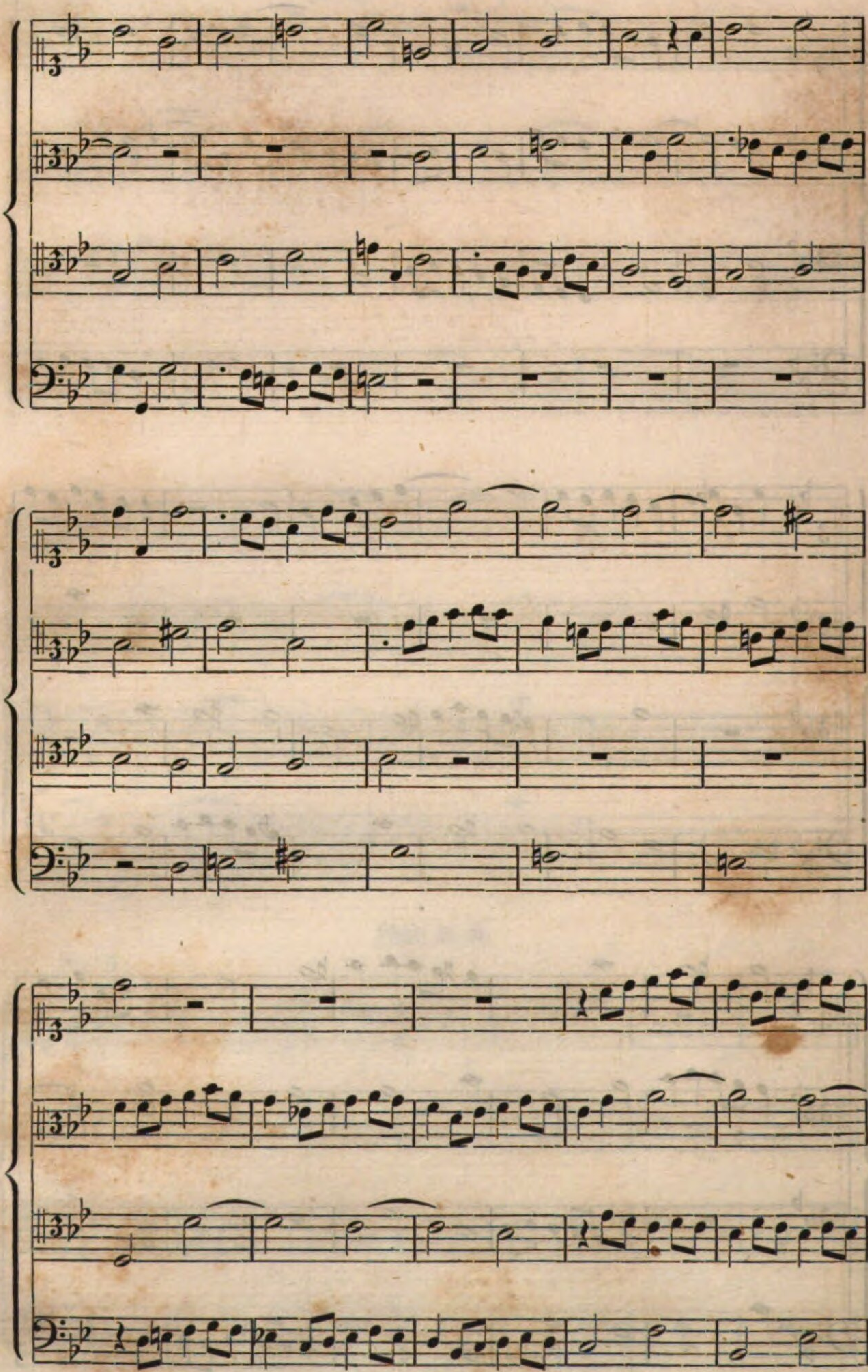


Fuga in B.

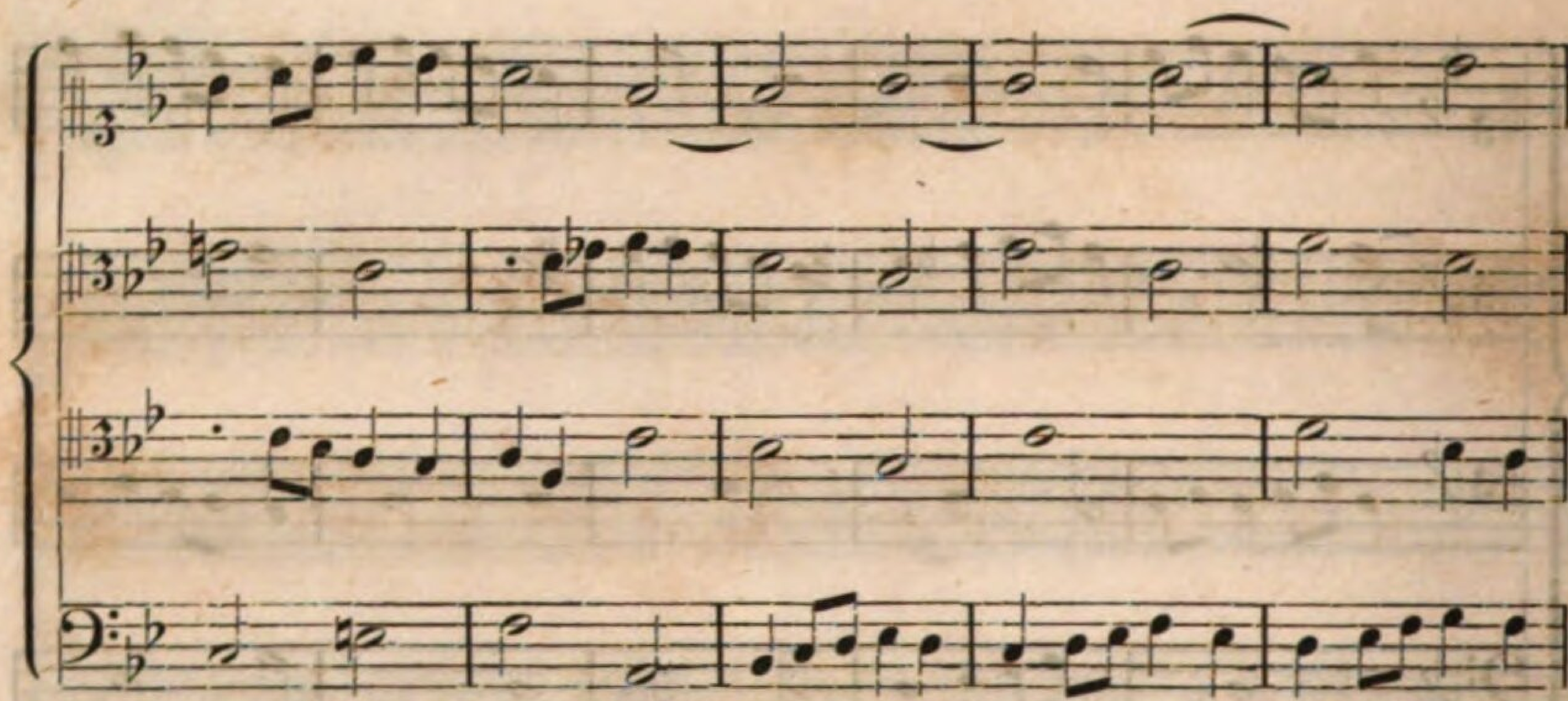
No. 3.

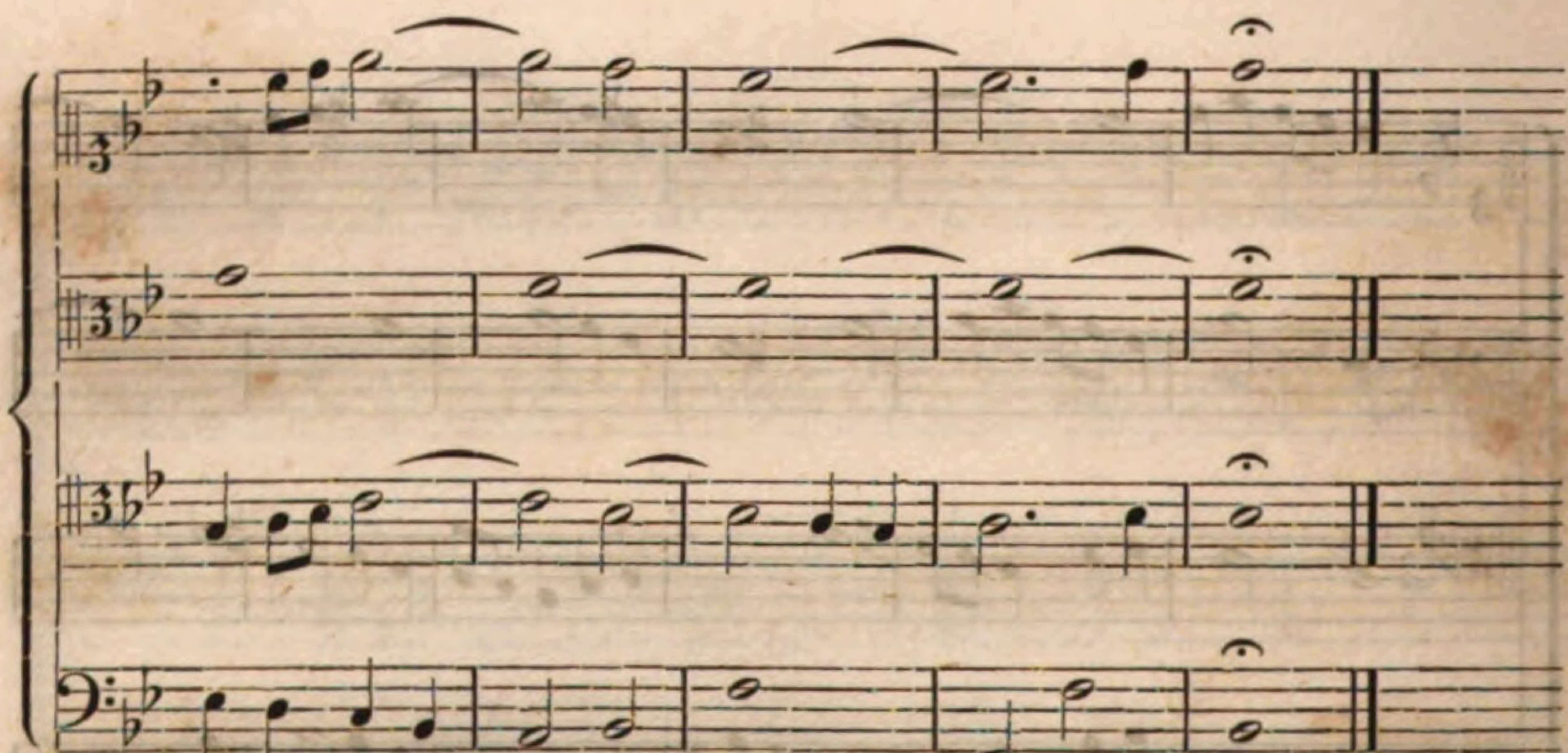












Fuga per due Violini, Alto e Violoncello.

No. 4.

Allegro ma non troppo.










tr

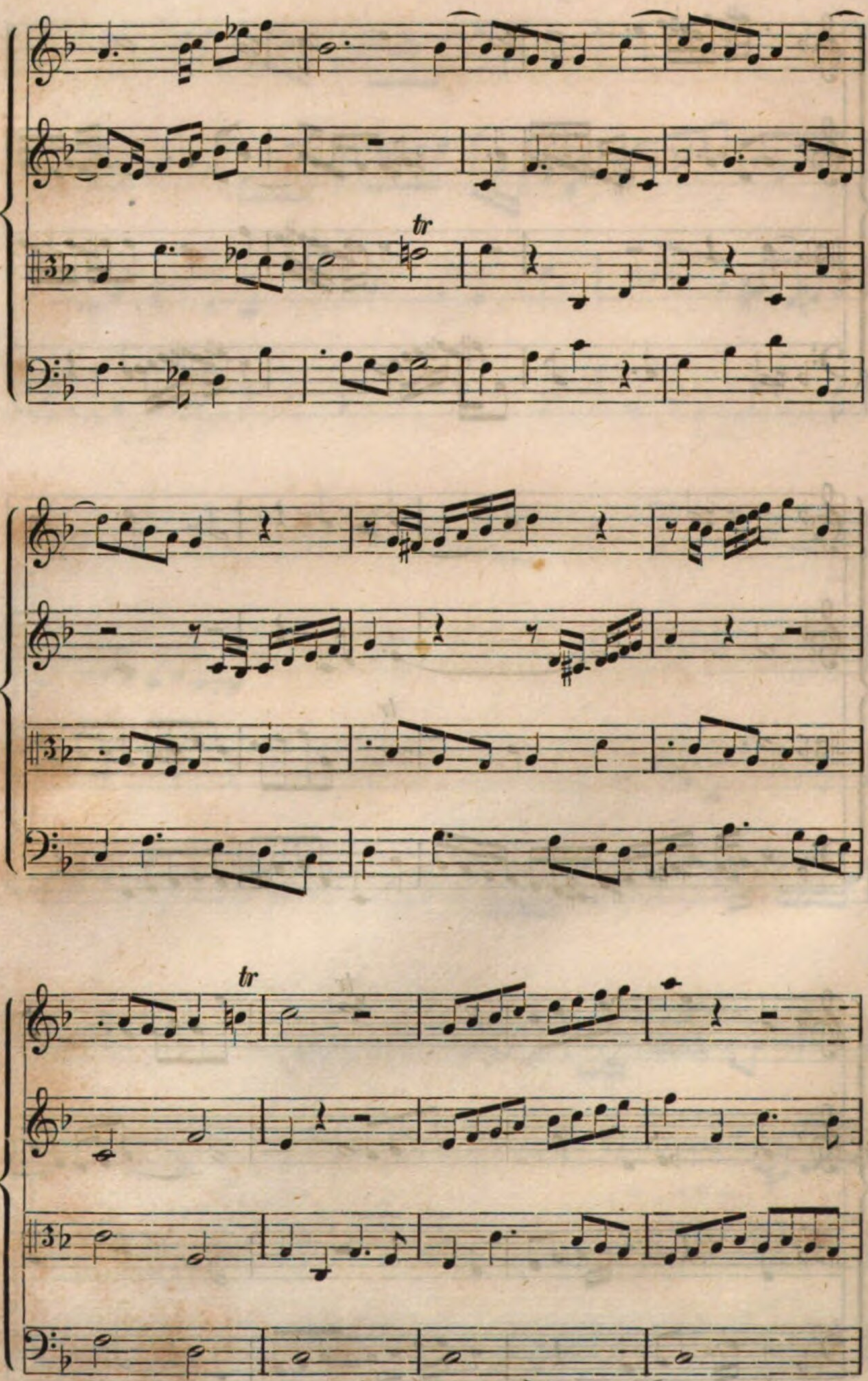










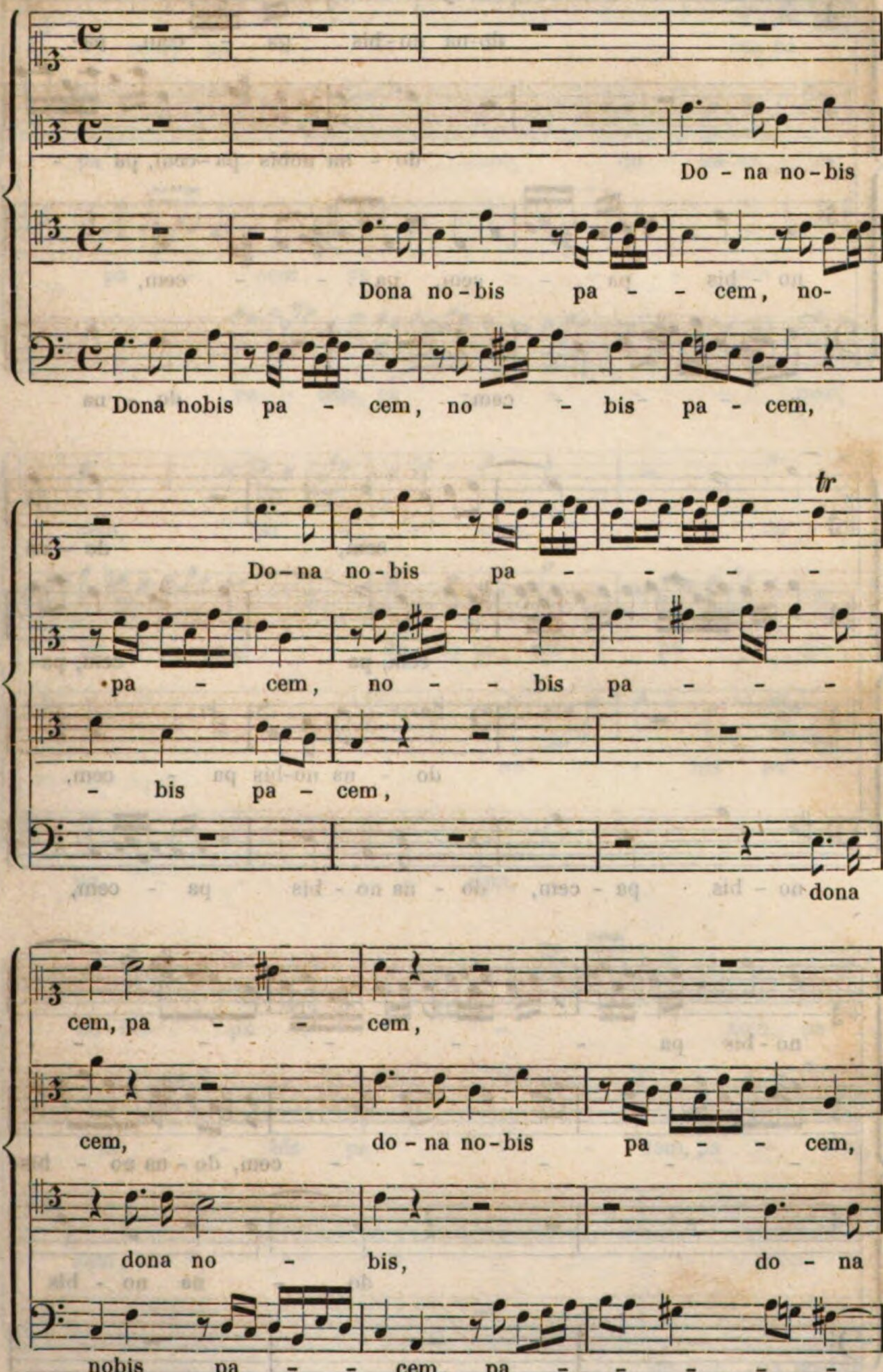

tr
tr

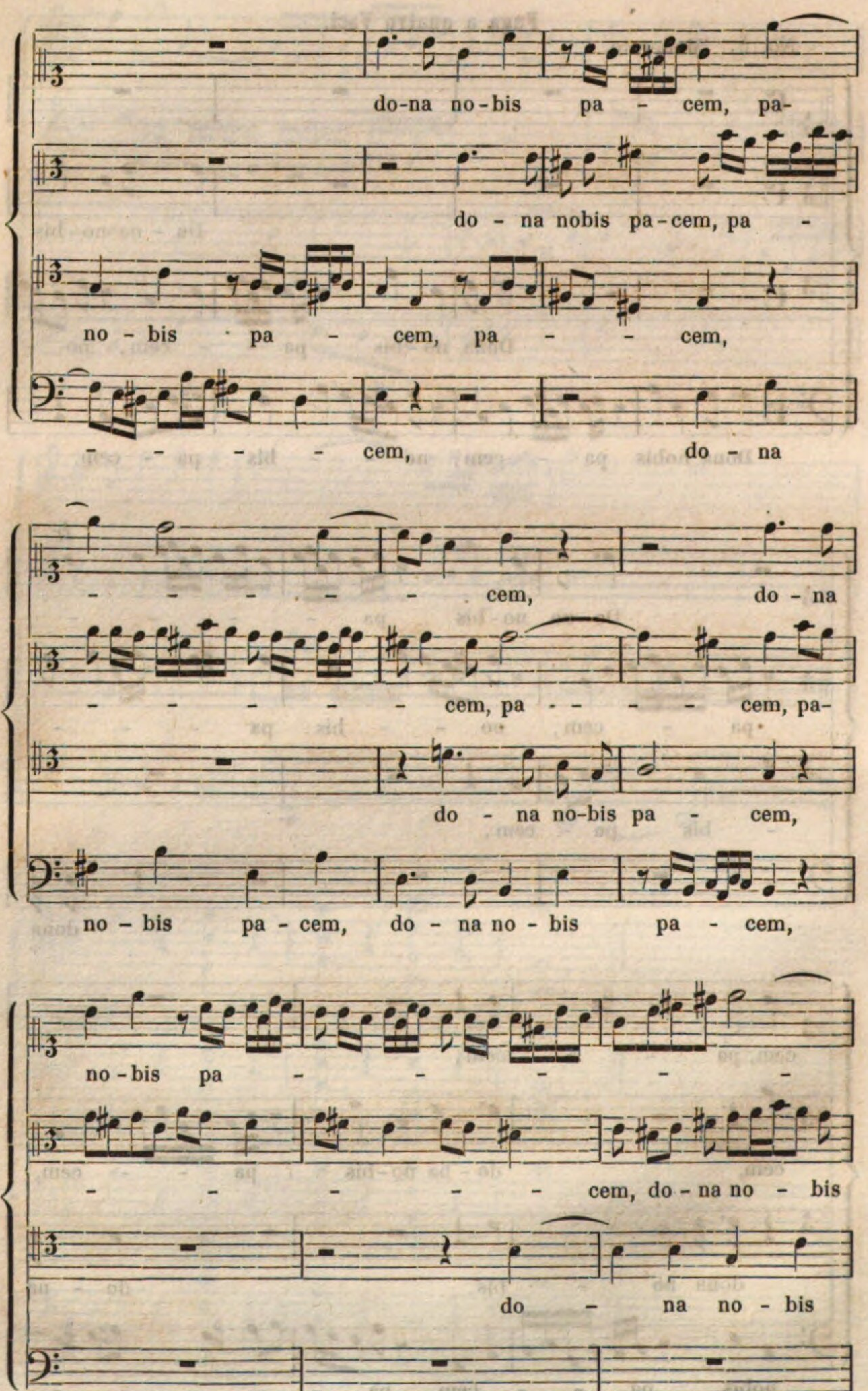


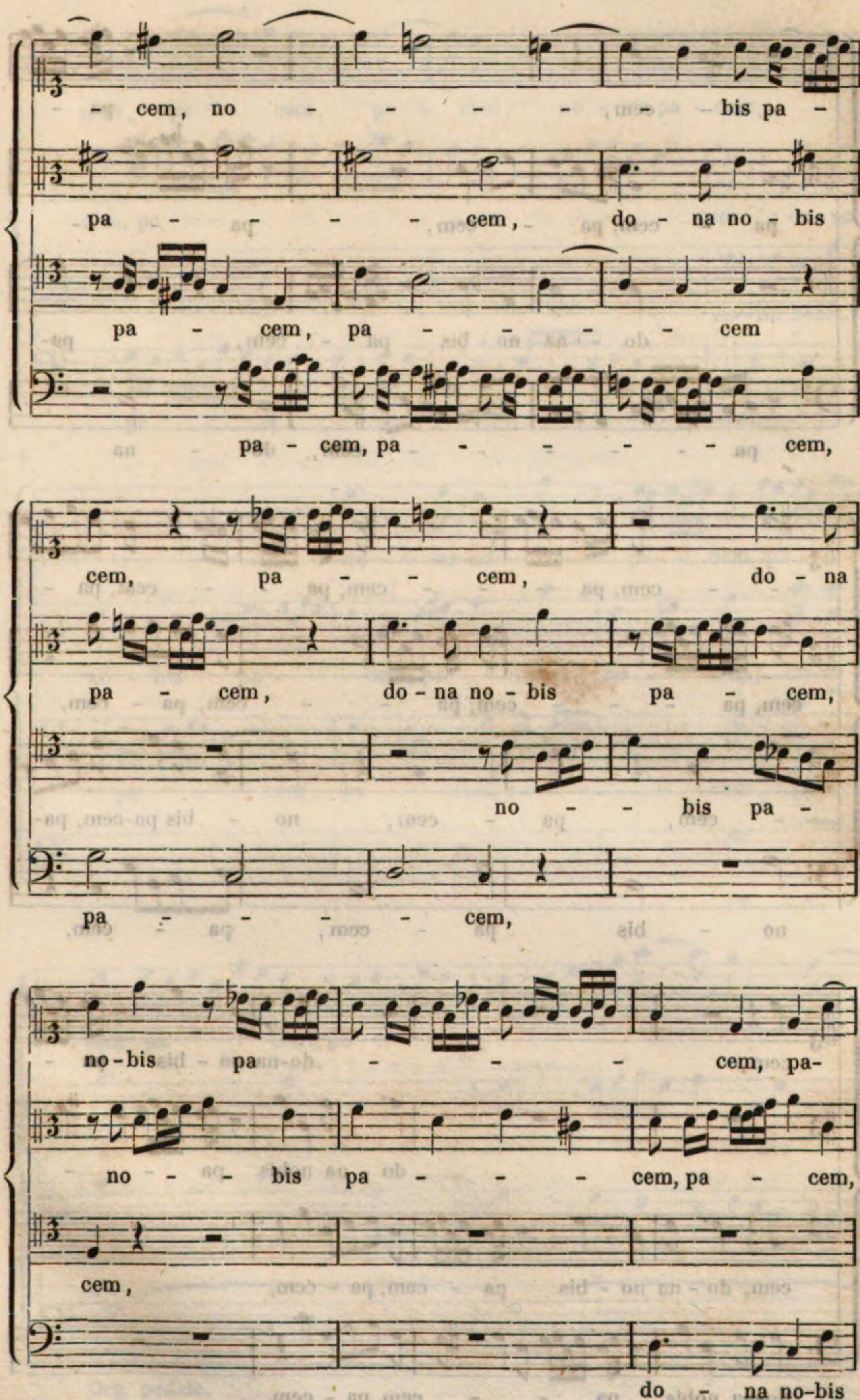

tr

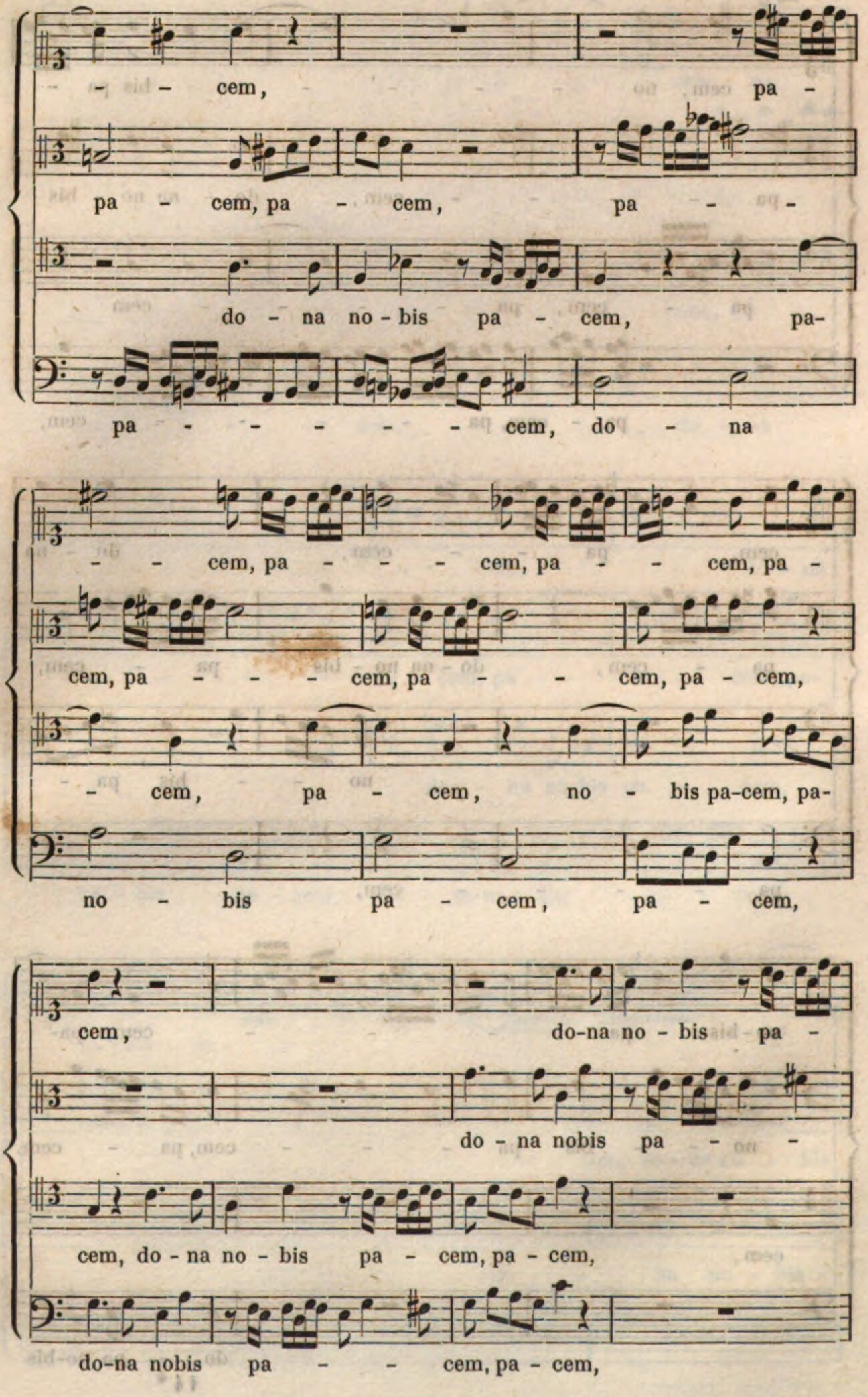
Fuga a quatro Voci.

No. 5. Moderato.

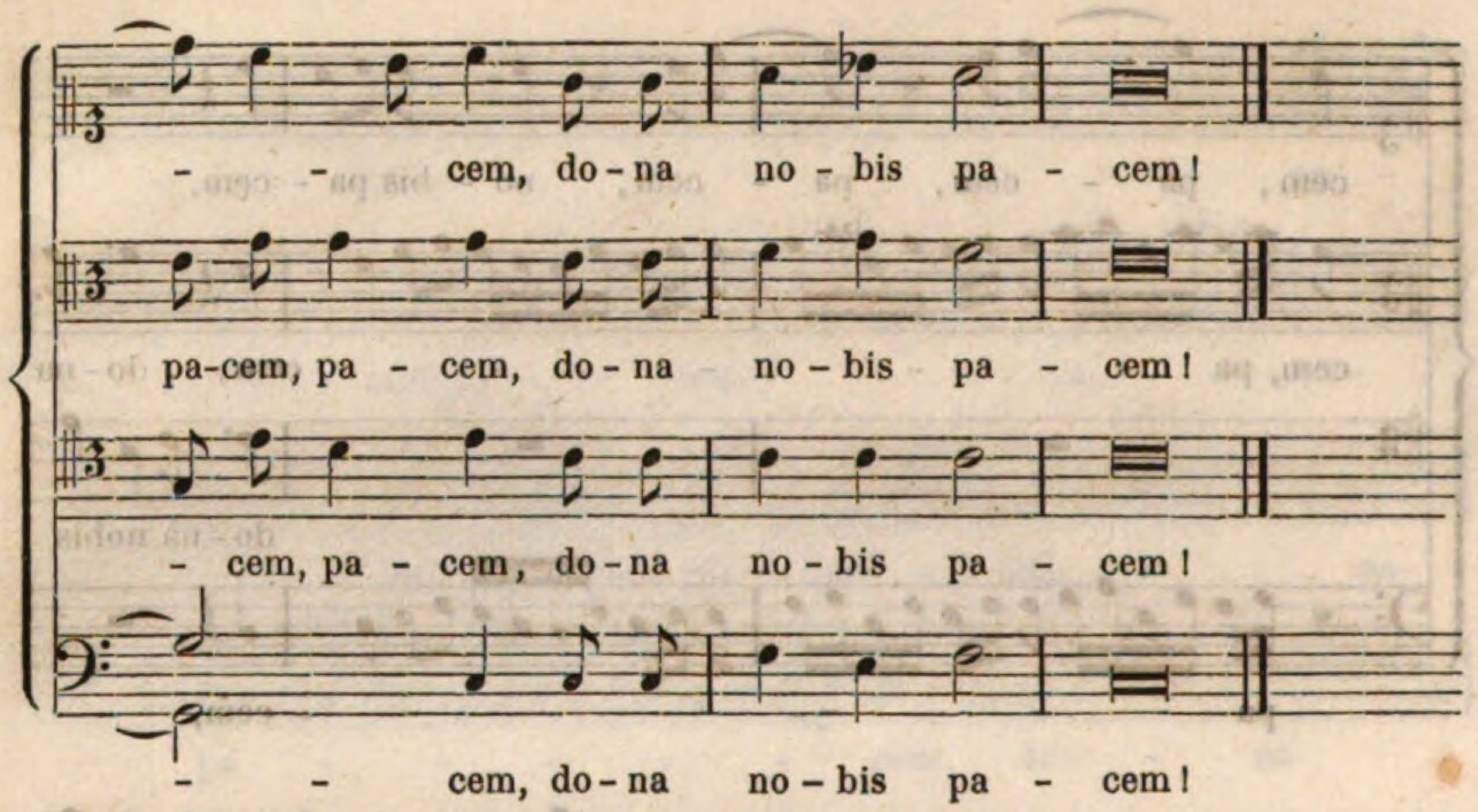



do-na no-bis pa - cem, pa-
do - na nobis pa-cem, pa -
no - bis pa - cem, pa - - cem,
- - - - cem, do - na
- - - - - - cem, do - na
- - - - - cem, pa - - - - cem, pa-
do - na no-bis pa - cem,
no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,
no - bis pa - - - - -
- - - - - cem, do - na no - bis
do - na no - bis


- cem, no - - - - - bis pa -
pa - - - - cem, do - na no - bis
pa - cem, pa - - - - cem
pa - cem, pa - - - - - cem,
cem, pa - - cem, do - na
pa - cem, do - na no - bis pa - cem,
no - - bis pa -
pa - - - - cem,
no - bis pa - - - cem, pa-
no - - bis pa - - - cem, pa - cem,
cem,
do - na no-bis


- - cem, pa -
pa - cem, pa - cem, pa - pa -
do - na no - bis pa - cem, pa-
pa - - - - - cem, do - na
- - cem, pa - - - cem, pa - - cem, pa -
cem, pa - - - cem, pa - - cem, pa - cem,
- cem, pa - cem, no - bis pa-cem, pa-
no - bis pa - cem, pa - cem,
cem, do-na no - bis pa -
do - na nobis pa - -
cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem,
do-na nobis pa - - cem, pa - cem,


cem, pa - cem, pa - cem, no - bis pa - cem,
cem, pa - cem, do - na
do - na nobis
pa - - - - cem,
do - na no - bis pa - cem, pa -
no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, do - na
pa - cem, pa - cem, pa - - cem, pa -
pa -
cem, pa - cem, pa - -
no - - - bis
Org. pedale.



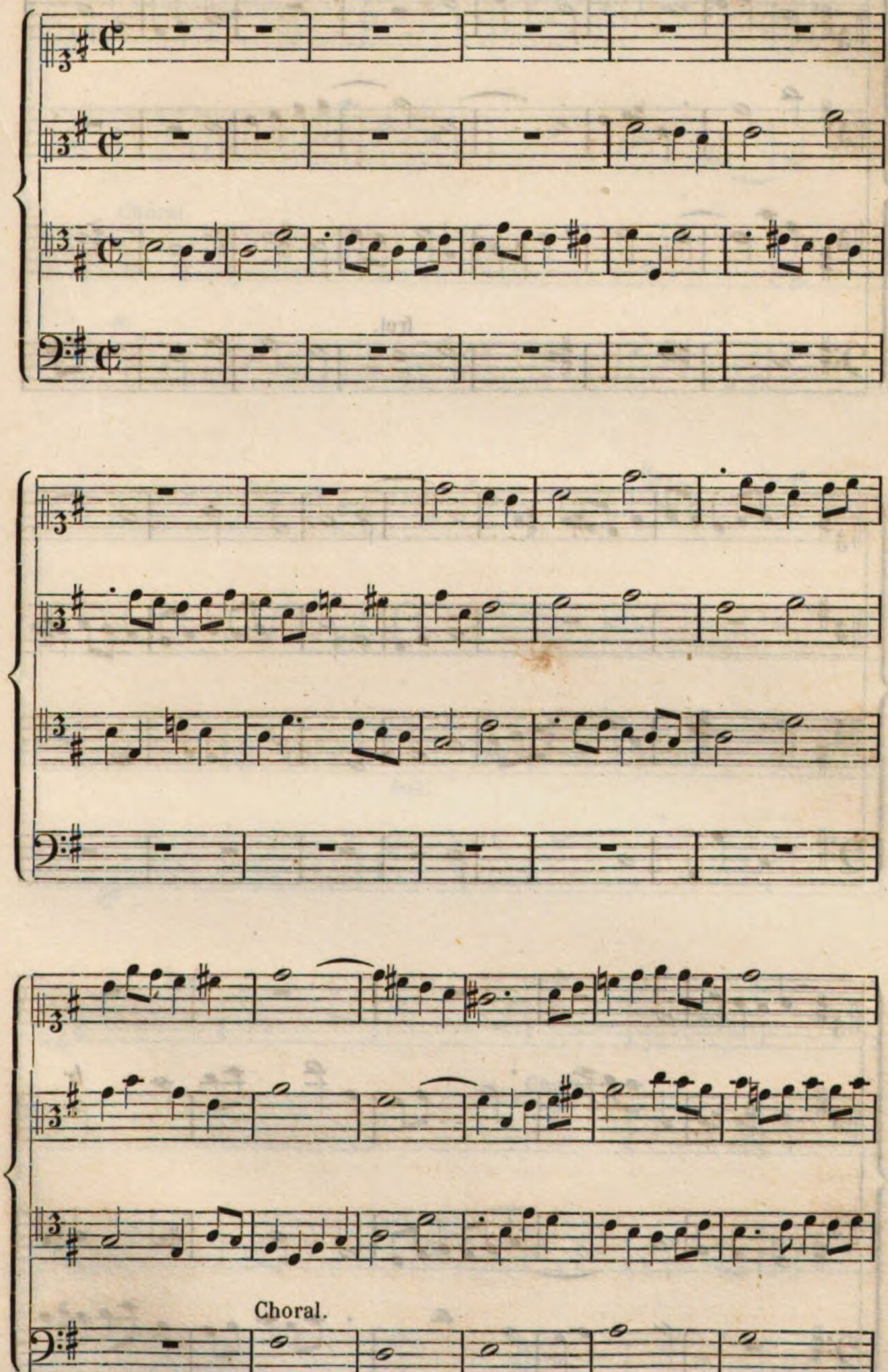
Ad notam: in den Singfugen bringt es eine grössere Mannigfaltigkeit hervor, wenn die Stimmen verschiedene Worte haben; erst am gänzlichen Schlusse mögen sie zusammensprechen. Auch giebt man ihnen gerne, des nöthigen Athemholens wegen, mitunter eine Pause. Schreibt man aber für Saiteninstrumente, so wird diese Vorsicht überflüssig; jedoch ist es viel hübscher, wenn eine oder die andere Stimme öfters schweigt, als dass alle beständig, wie in einer Synagoge, unter einander schnattern, und keiner weiss, wer Koch oder Kellner ist. Zu viel ist ungesund.

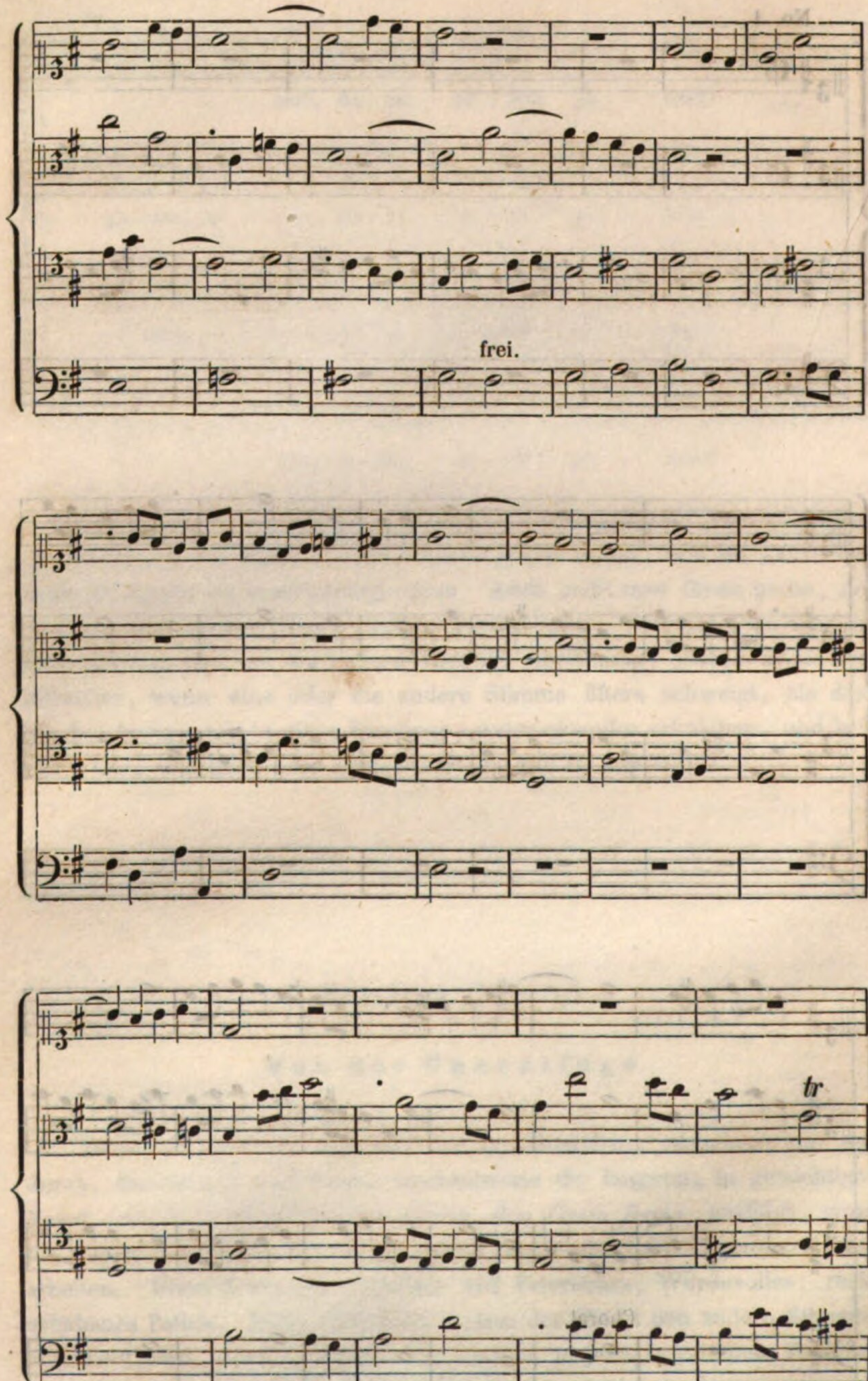
Fünftes Capitel.

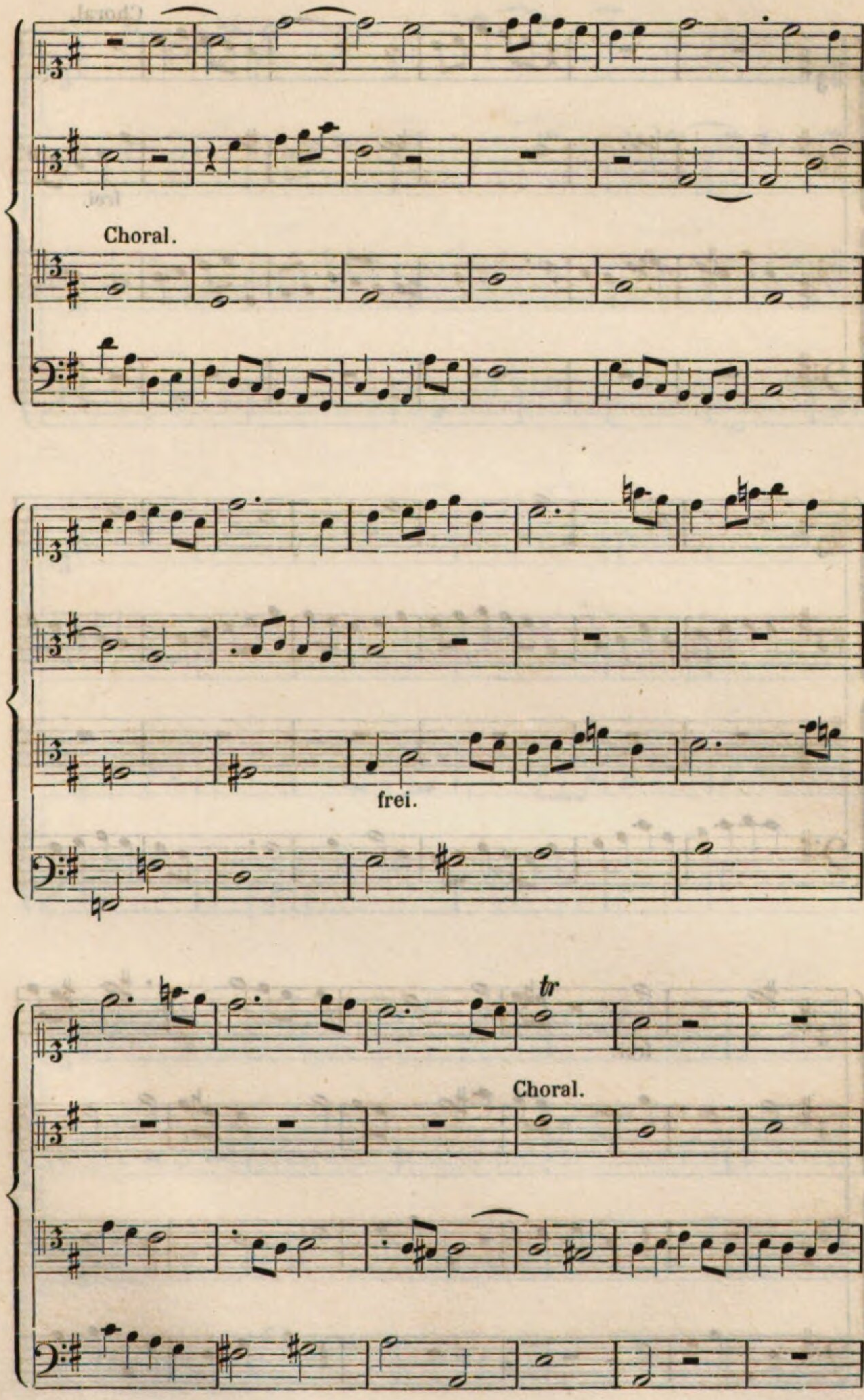
Von der Choralfuge.

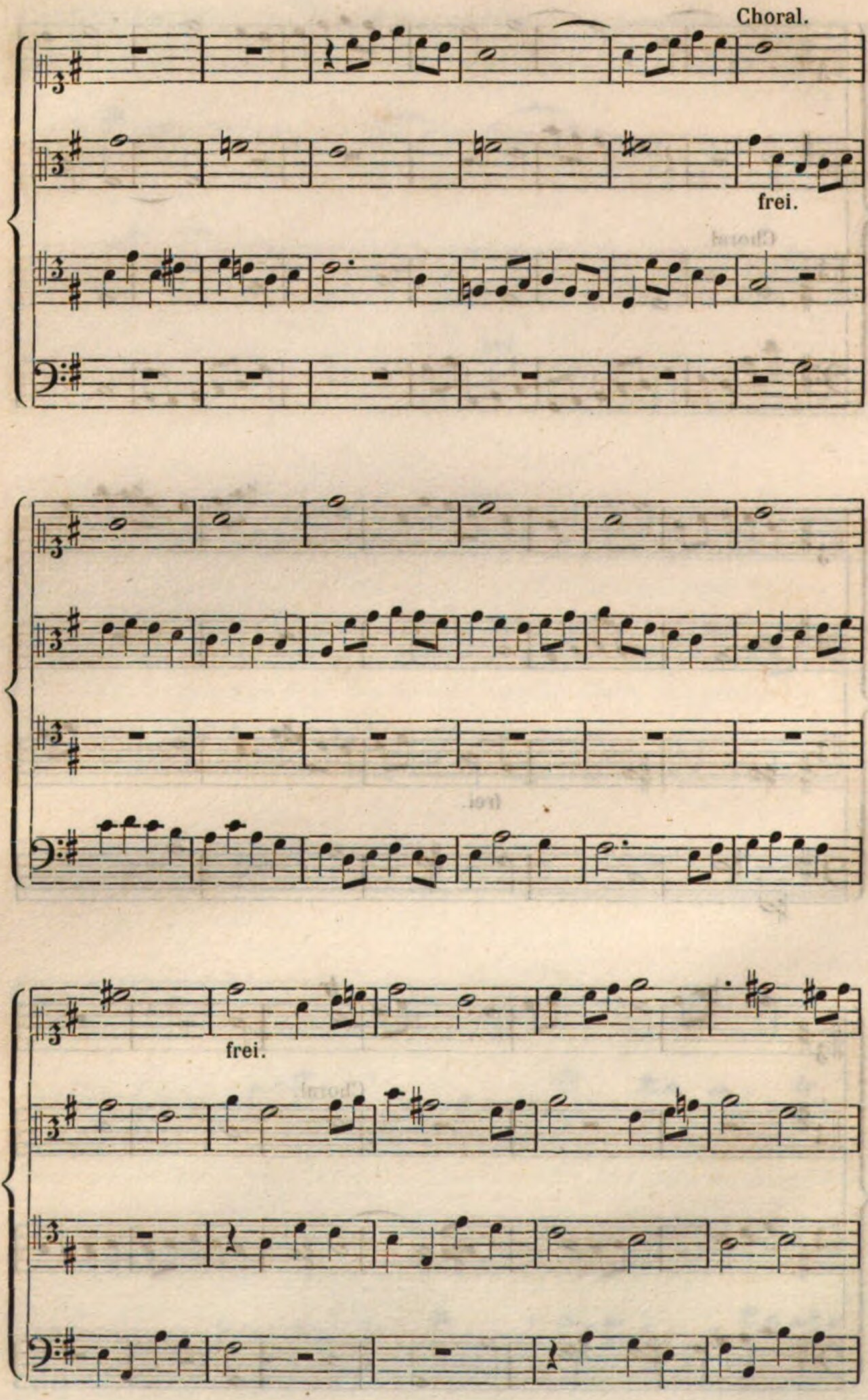
Diese unterscheidet sich von der gewöhnlichen, einfachen, nur dadurch, dass immer eine Stimme wechselweise die langsam, in gewichtigen Noten einherschreitende Choralmelodie, den *Canto fermo*, ausführt, wozu die andern drei (oder vier, wenn man *à cinque* setzt) das Fugenthema ausarbeiten. Diese Form hat ungemein viel Feierliches, Würdevolles; recht erhabenes Pathos. Mann kann auch, indem der Choral den andern Stimmen zugetheilt wird, denselben nach dem Gefallen in jene befreundete Tonleiter versetzen, welche sich für die Localität am besten eignet.

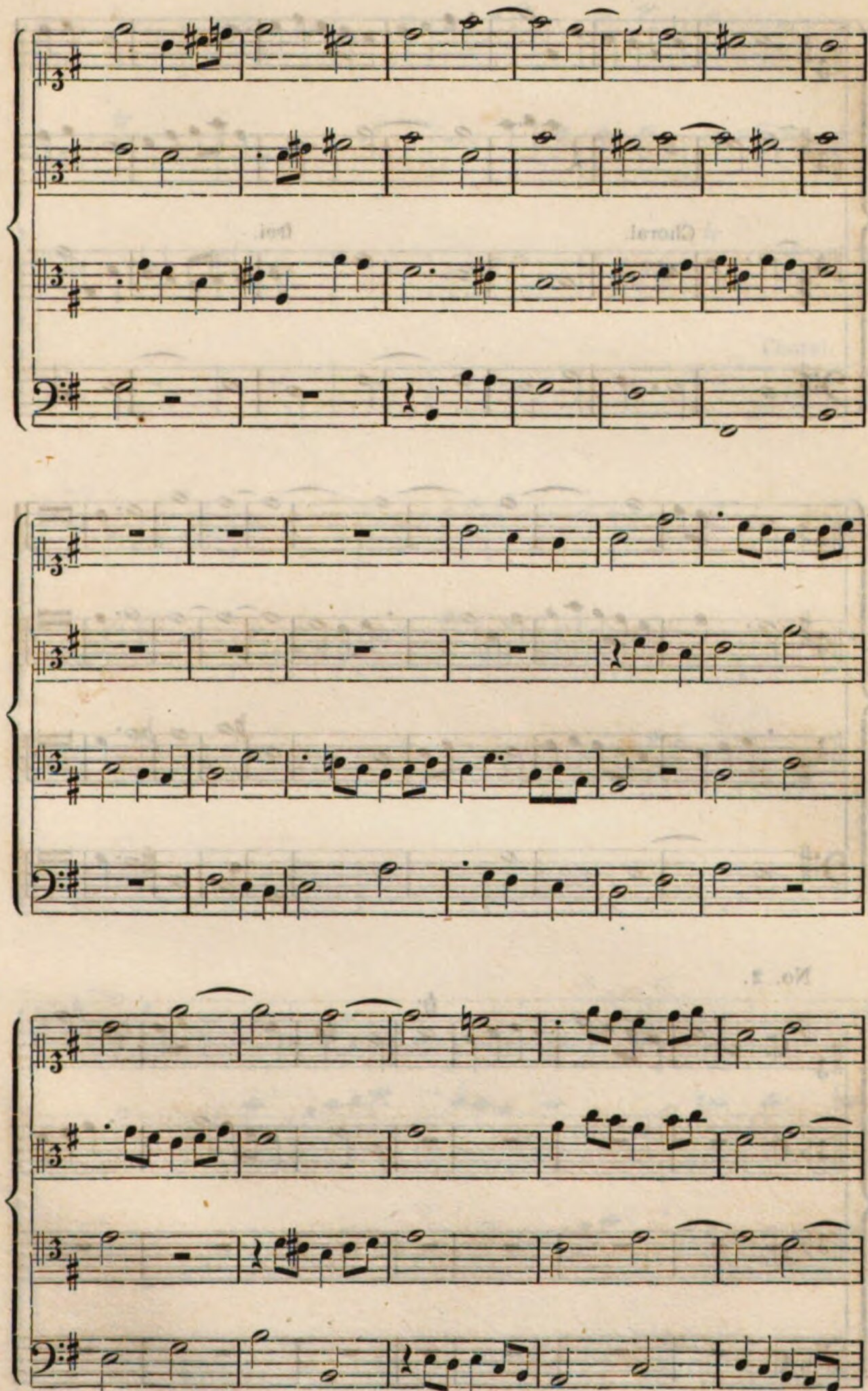
No. 1.



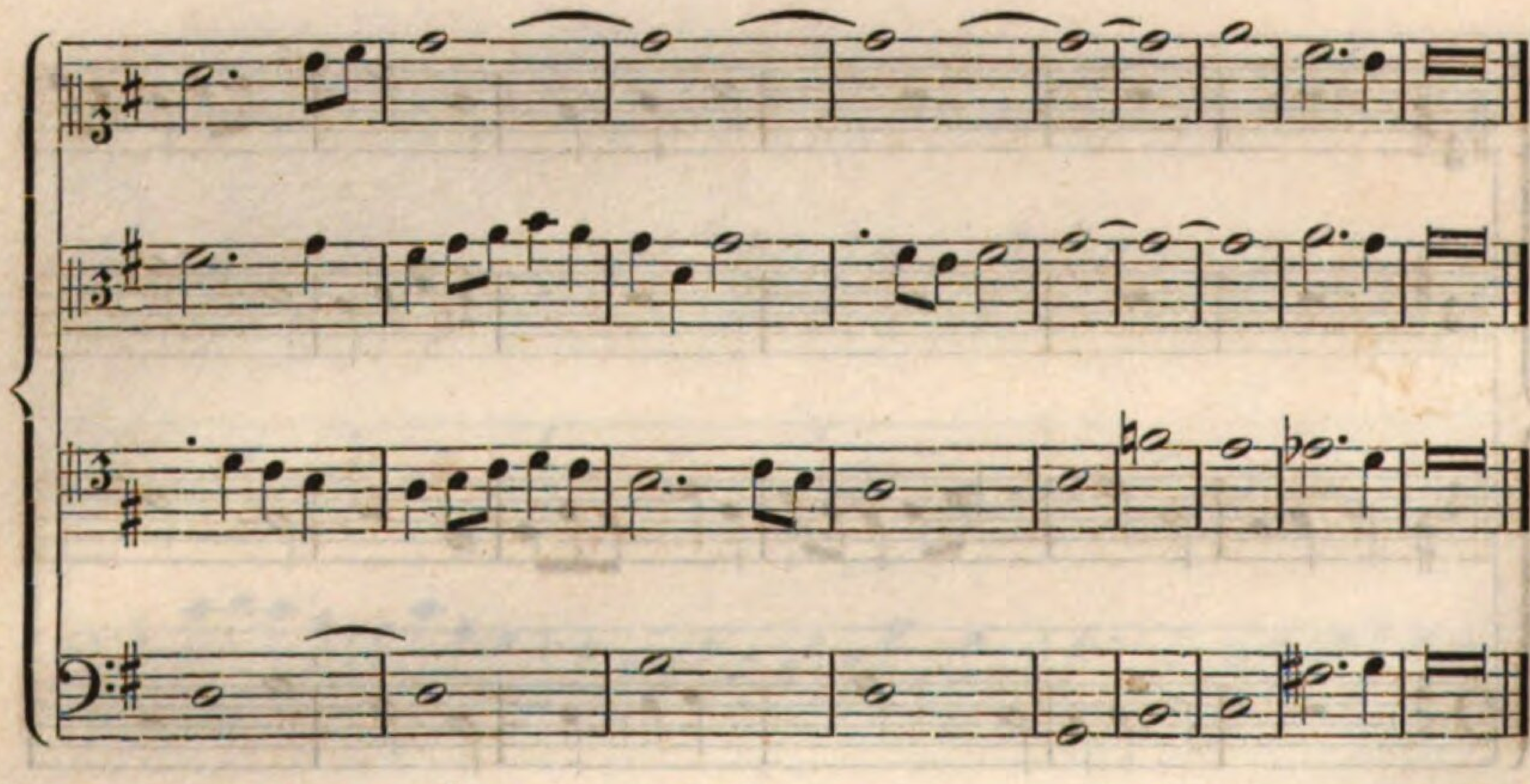

frei.


Choral.
frei.
Choral.


Choral.
frei.
frei.

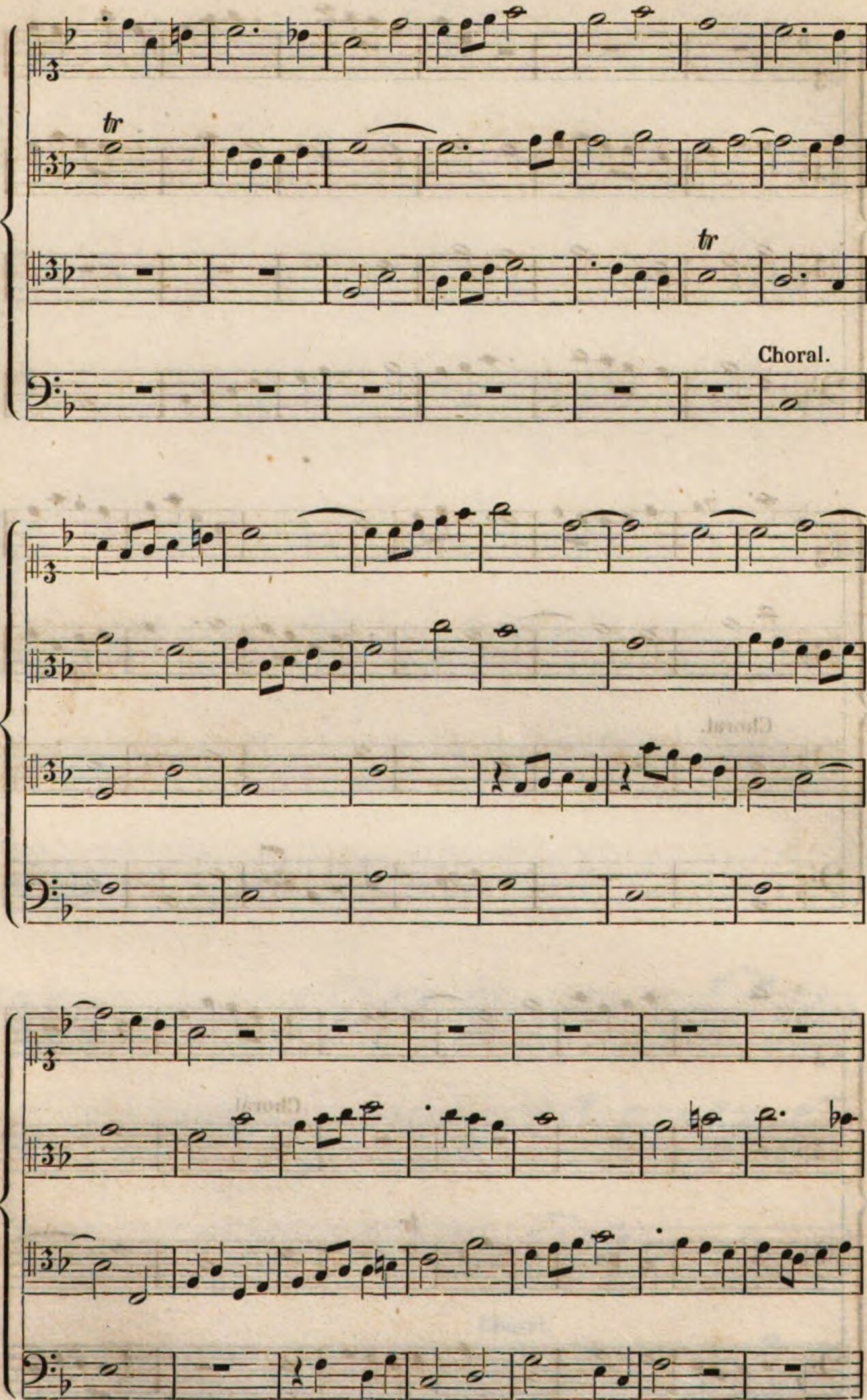


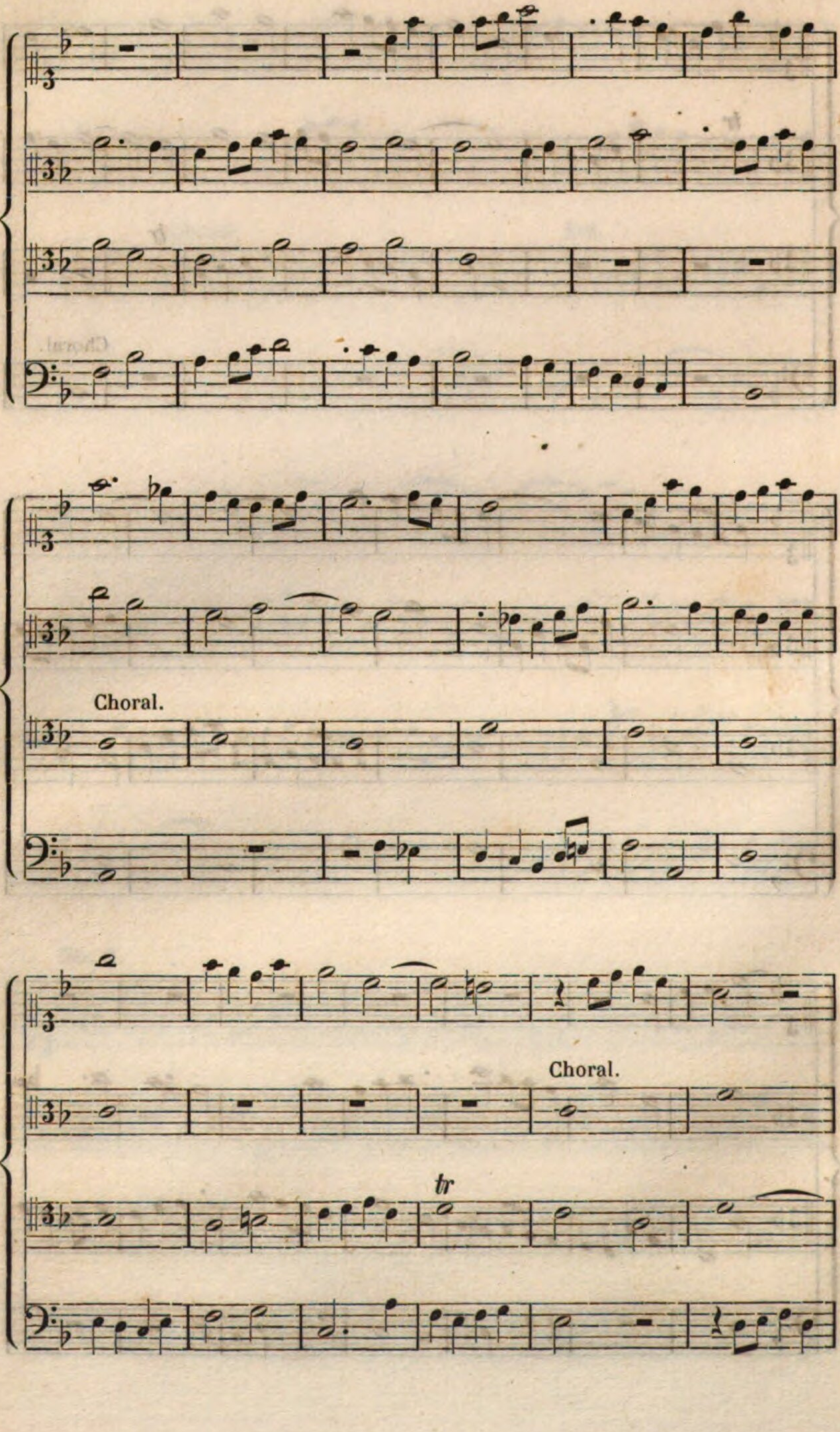


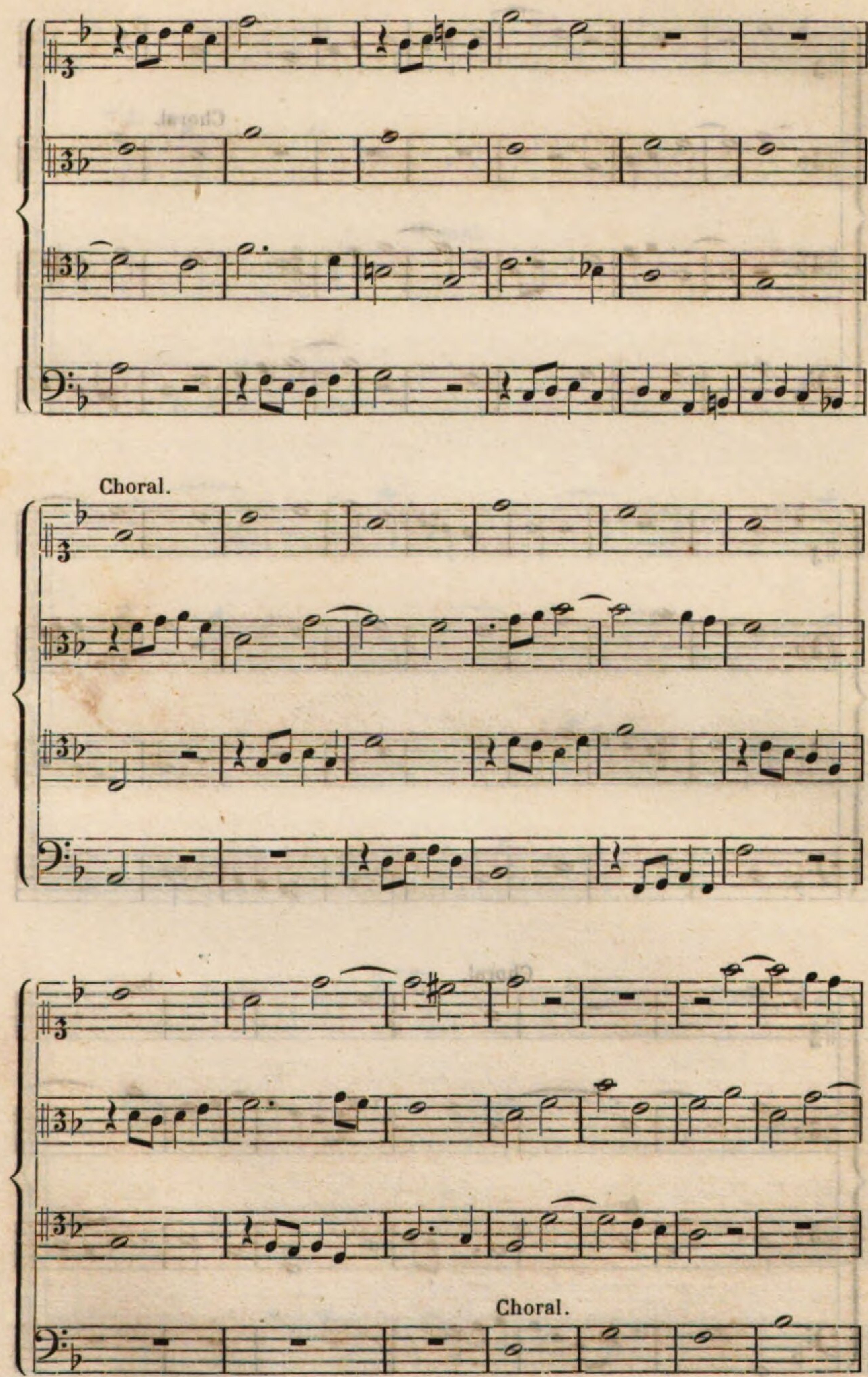


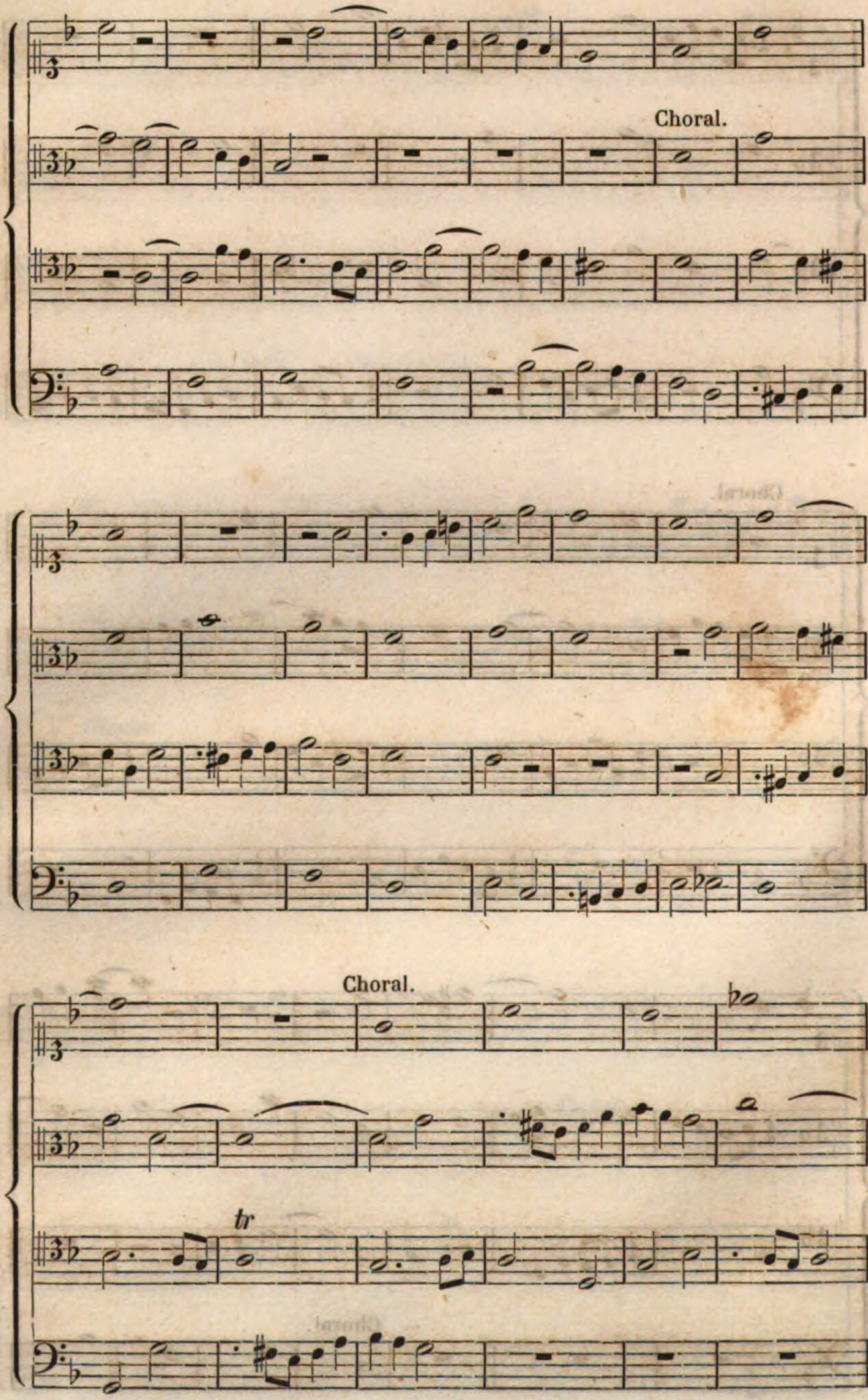
No. 2.

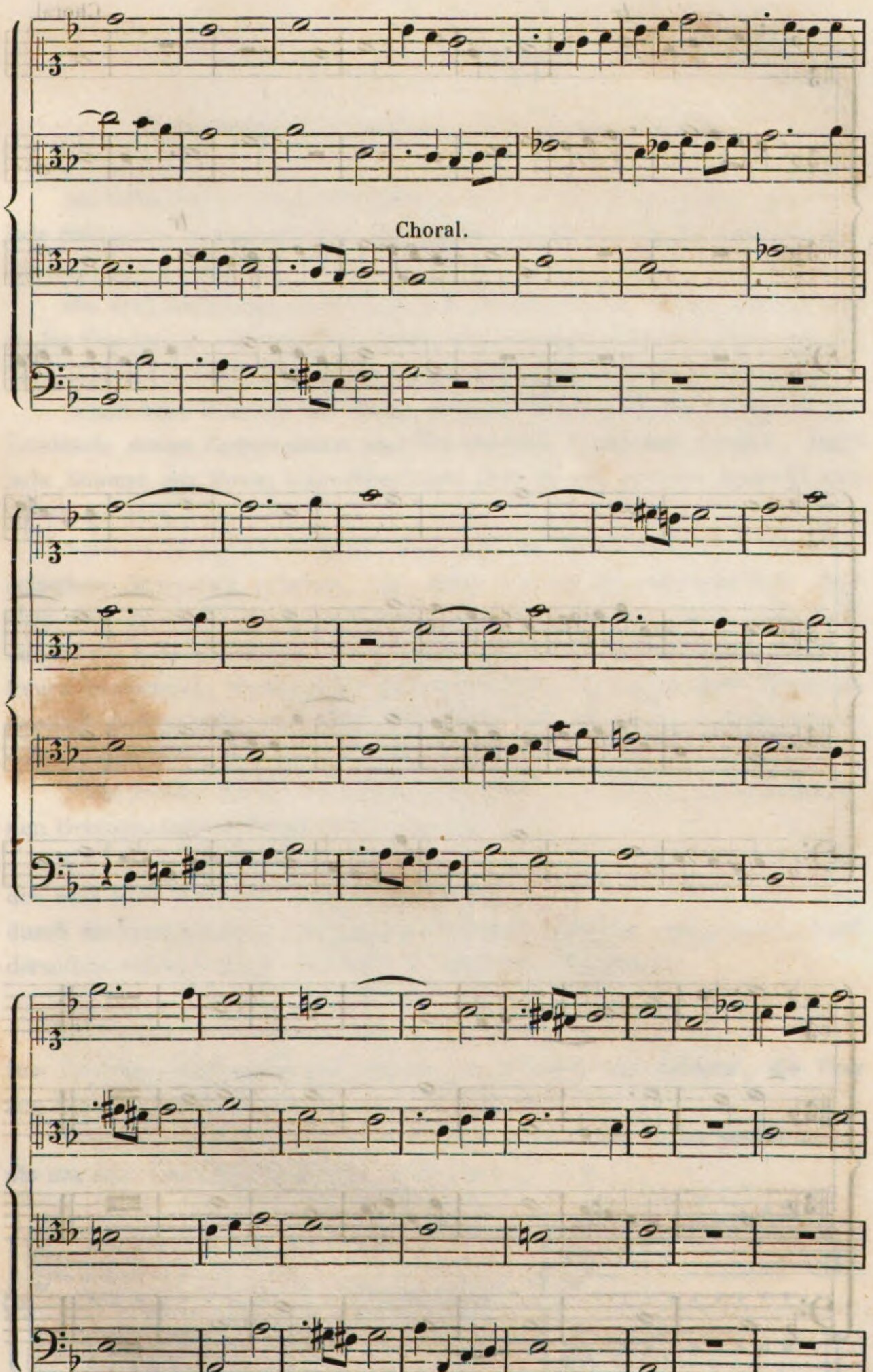


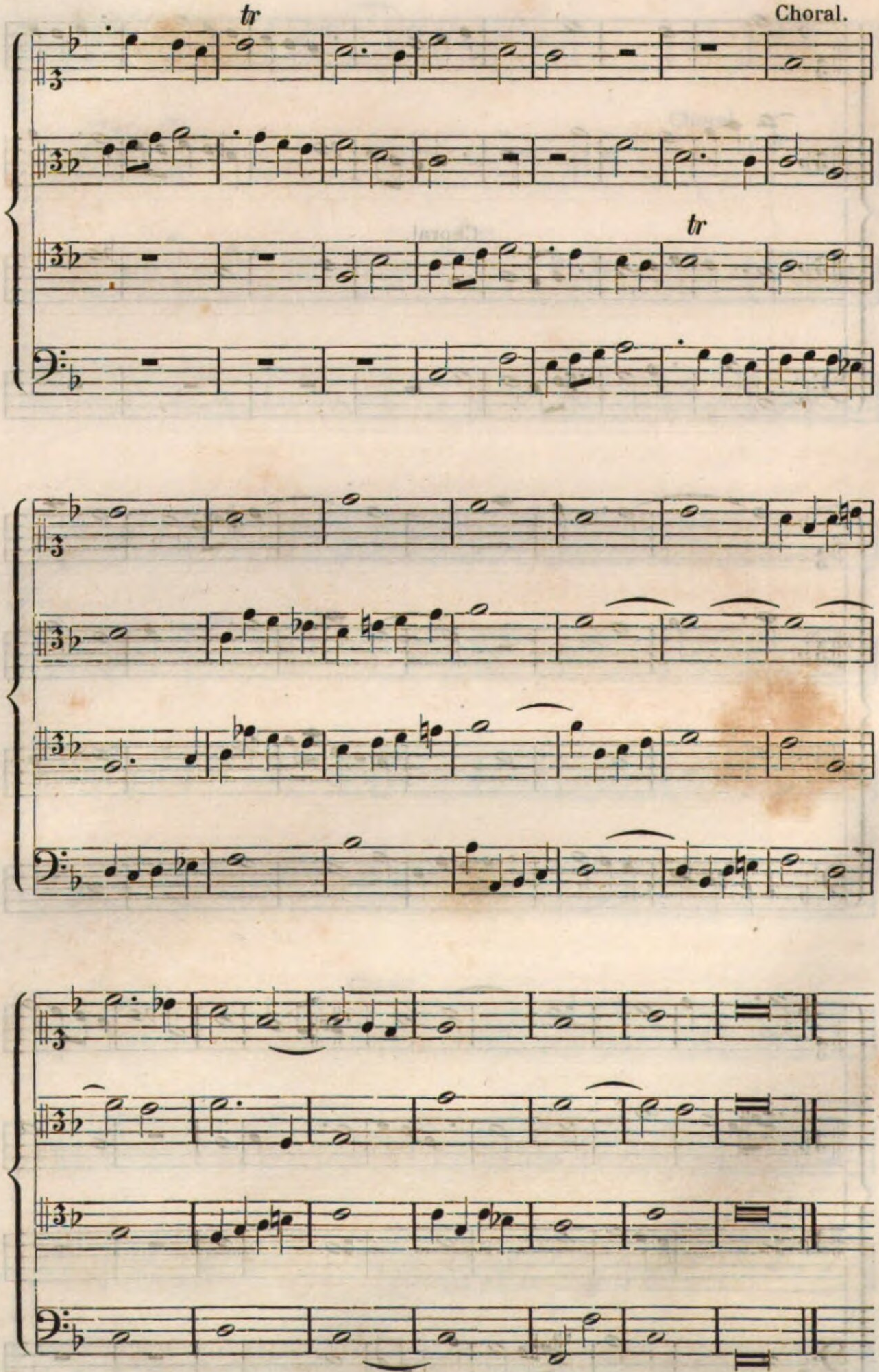

tr
tr
Choral.


Choral.
Choral.
tr


Choral.
Choral.


Choral.
Choral.


Choral.


tr
Choral.
tr

Sechstes Capitel.

Vom doppelten Contrapunkte in der Octave.

Die Benennung: doppelter Contrapunkt bezieht sich darauf, dass hier jede Stimme in zweifacher Gestalt erscheint, nämlich einmal als Ober- und alsdann als Unterstimme.

Die drei Hauptarten desselben sind: in der Octave; in der Decime und in der Duodecime, mit welchen auch jene, weniger gebräuchlichen, in der Terz, Quinte und Sexte ihrer intensiven Wesenheit nach übereinkommen.

Schon beim Entwurf des Satzes müssen immer nach Beschaffenheit der Umstände einige Consonanzen und Dissonanzen vermieden werden, damit jede Stimme aus ihrem eigenthümlichen Orte in ein anderes Intervall sich versetzen lasse.

Noch ist zu berücksichtigen, dass auch die Motive unter sich eine verschiedene Bewegung erhalten, um selbe leichter zu unterscheiden. Solches wird erzweckt durch eine differirende Notengeltung; wenn man z. B. den einen Satz mit Noten von längerer, und den andern von geringerer Dauer bezeichnet, wodurch die charakteristische Verschiedenheit derselben deutlich heraustritt, und jede, auch bei der Verwechslung selbstständig vernehmbar wird.

Nicht minder dürfen die einer jeden speziellen Gattung vorgeschriebenen Grenzen jemals überschritten werden.

Bei dem doppelten Contrapunkte in der Octave, oder — wenn man den Satz noch um acht Tonstufen höher legt — in der Quintdecime, muss durch die Verwechslung der Stimmen eine neue Harmonie entspringen. Kraft derselben erscheinen die Intervalle in folgender Proportion:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Der Einklang wird somit zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte u. s. f.

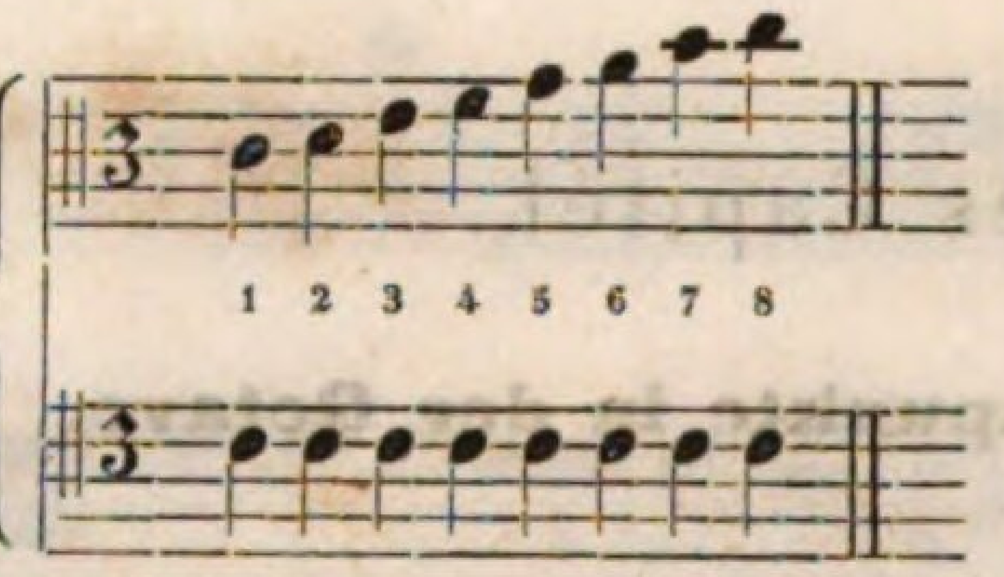
Diejenige Stimme, welche in die Höhe verlegt wird, heisst *octava acuta;* die um acht Töne herabgesetzte: *octava gravis;* z. B.



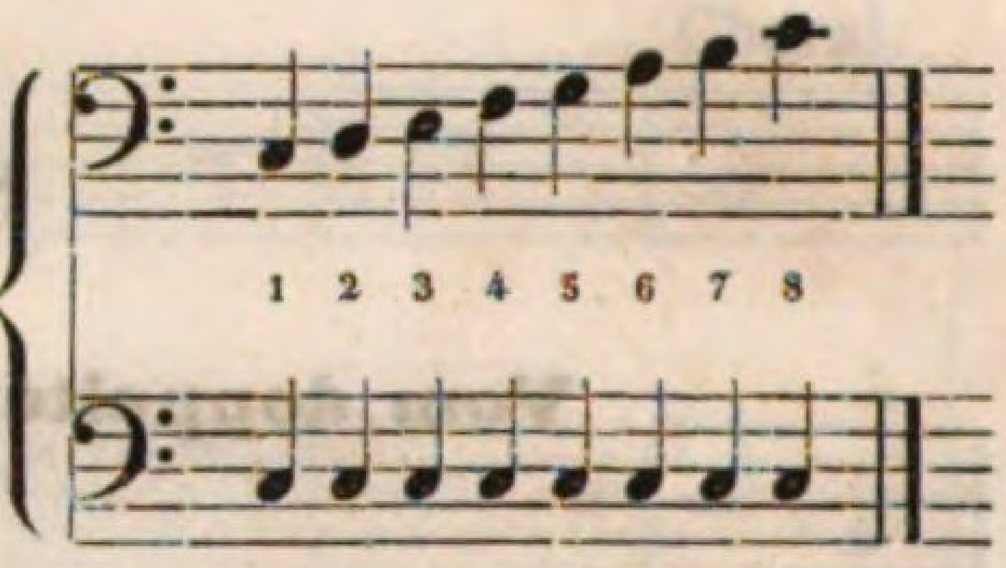
Octava acuta.



Octava gravis.



oder:



Hieraus ergiebt sich:

1) Dass beide Verkehrungen gleiche Intervalle hervorbringen.

2) Dass, durch die Natur der Sache bedingt, die verminderten Intervalle in übermässige, die kleinen in grosse, und eben so umgekehrt, sich verwandeln.

3) Dass man sich schon bei der Invention vor dem Untersetzen oder Uebersteigen der Stimmen sorgfältig zu hüten habe, weil durch diese Procedur nicht nur keine Veränderung des Hauptsatzes entstünde, sondern auch mittelst der zu weit hinausgerückten Entfernung der transponirten Intervalle gegen ein Fundamentalgesetz gesündigt würde, welches gebietet, dass der Contrapunkt den Umfang einer Octave nicht überschreiten sollte, obschon man, des schönen Gegensatzes wegen, zuweilen auch in höhere Tonlagen auszubeugen pflegt.

4) Die Octave soll niemals sprungweise angebracht werden, weil in der Verkehrung ein leerklingender Einklang entsteht.

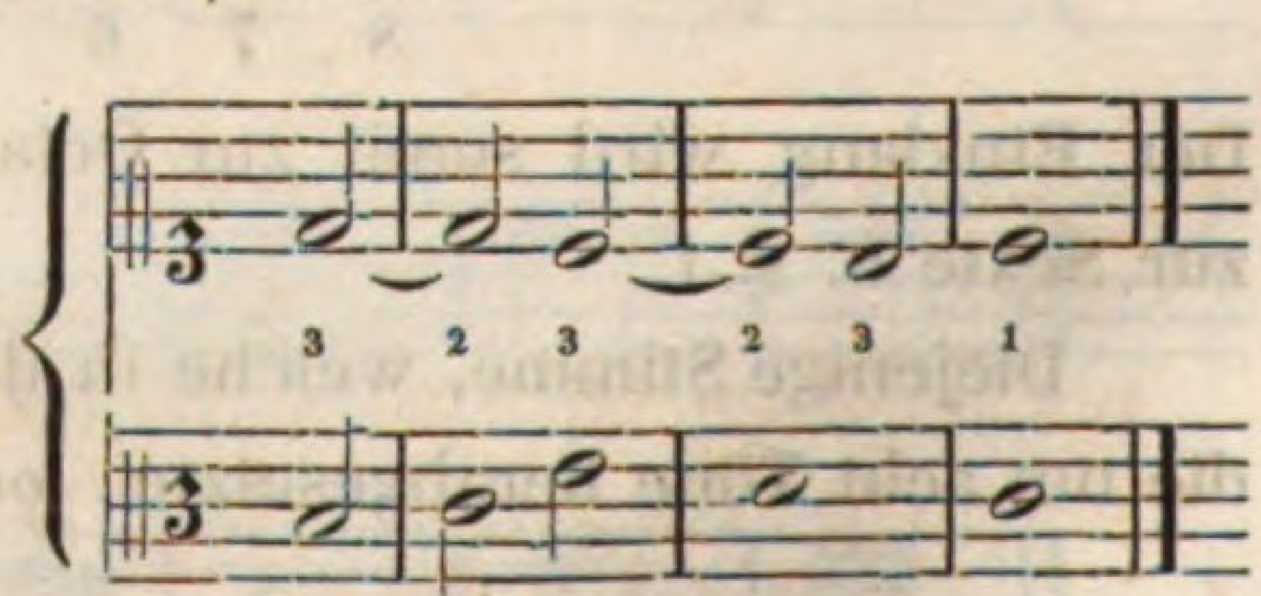
5) Quartenfortschreitungen sind nie zulässig, da sich dieselben in Quinten verwandeln. Die übermässige, welche zur falschen Quinte wird, kann tolerirt werden.

6) Mit der Quinte darf man weder anfangen noch schliessen, auch sprungweise sie nicht anbringen. Dagegen ist sie in regulärem Durchgang, besonders vor der Sexte jederzeit zu gebrauchen.

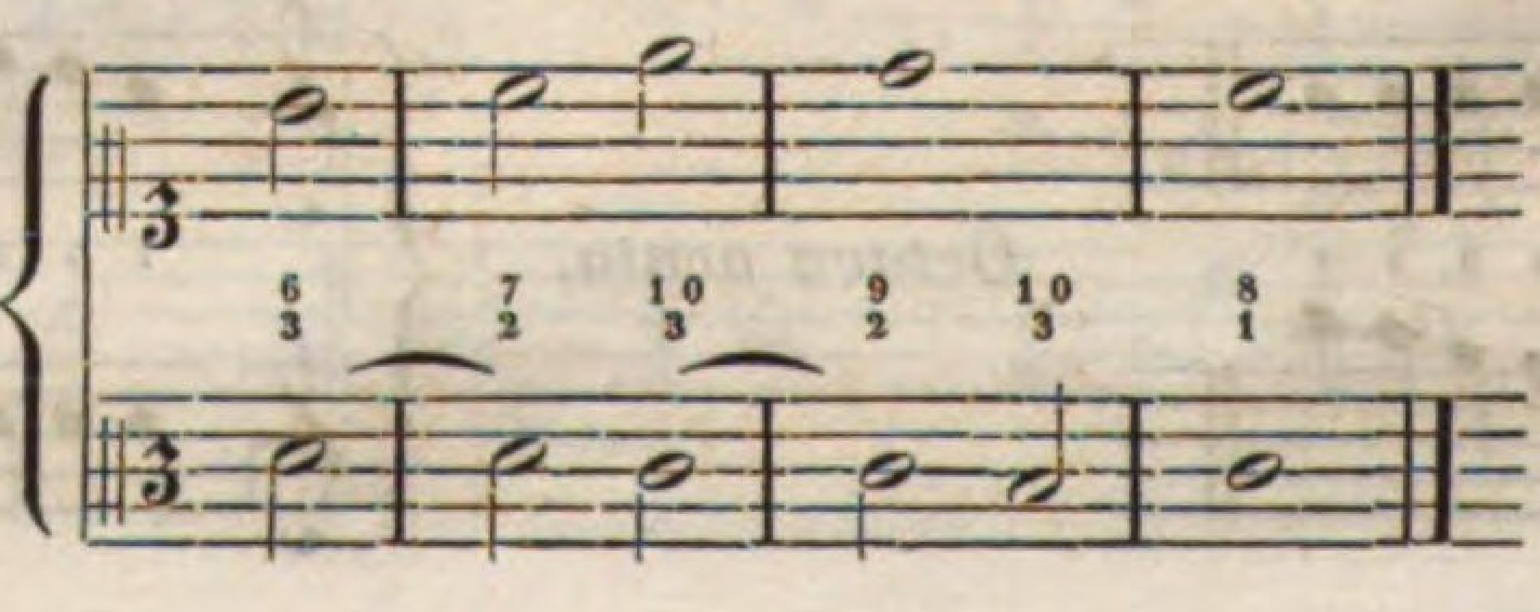
7) Die None, in die Octave sich auflösend, muss vermieden werden, da sich in der Versetzung daraus eine Secunde und Prime gestaltet. Ein Terzsprung des Basses ist das beste Remedium; z. B.



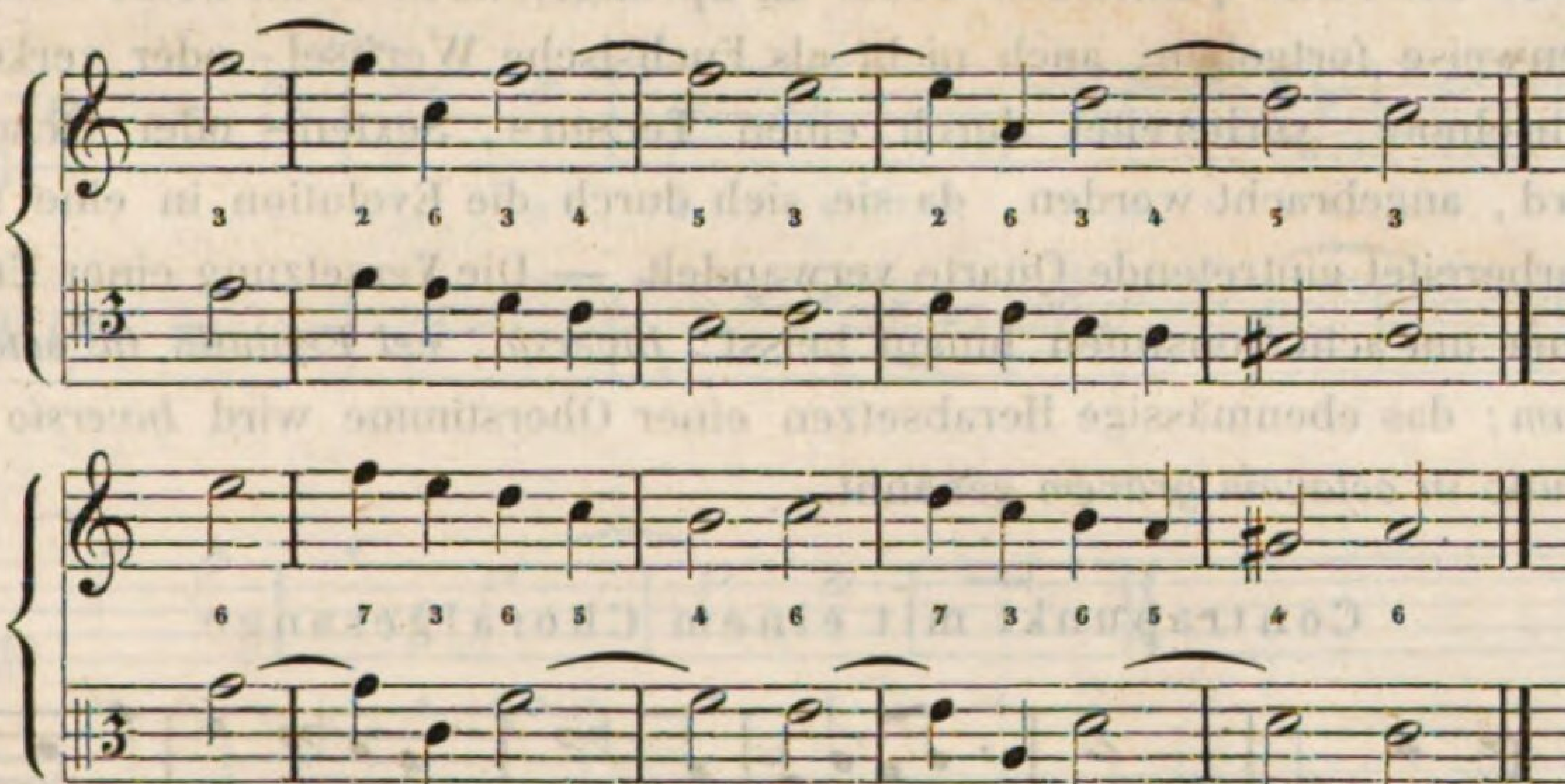
Octava gravis:



Octava acuta:



Hingegen kann die, aus der Secunde durch die Umkehrung entstehende Septime ohne Bedenken gebraucht werden; besonders wenn zur Auflösung, um die leere Octave zu vermeiden, ein anderes Intervall genommen wird; z. B.



Inversio.

Der Umfang einer Octave soll aus dem Grunde nicht überschritten werden, weil im doppelten Contrapunkte durch die Verkehrung eine neue Harmonie entspringen soll; tritt man nun aus den bemessenen Grenzen, so kommt eben dieselbe Harmonie hervor, wenn gleich die zusammengesetzten Intervalle auf einfache reducirt werden, und sind solche nicht sowohl ihrer Natur, als einzig bloss dem Orte nach verschieden; so verwandelt sich hier z. B. durch die Verkehrung die Decime einer zusammengesetzten Terz in eine einfache Terz; die None wird zur Secunde, u. s. f., kurz, unter den zusammengesetzten und einfachen Consonanzen ergiebt sich kein anderer Unterschied, als jener der Entfernung:



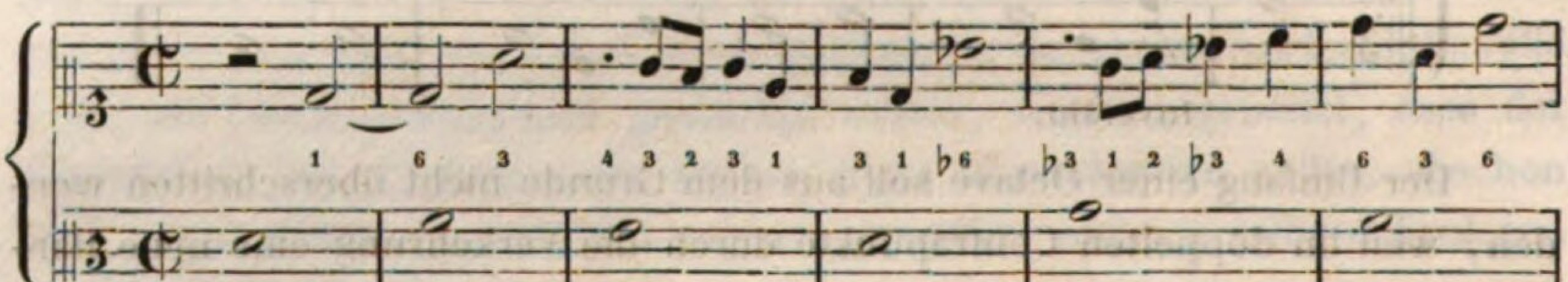
Octava gravis.

Um indessen einen solchen fehlerhaften Contrapunkt zu einem regelmässigen zu machen, welches leichter, der hohen Lage wegen, durch Violinen, als mit Singstimmen zu bewerkstelligen ist, muss man eine der beiden Stimmen, mit welcher es am thunlichsten, entweder um zwei Octaven, also in die echte Quintdecime, versetzen, und die Lage der andern

unverändert lassen; oder, man transponirt beide Stimmen um eine Octave, nämlich: die eine um acht Tonstufen höher, die zweite um eben so viel tiefer.

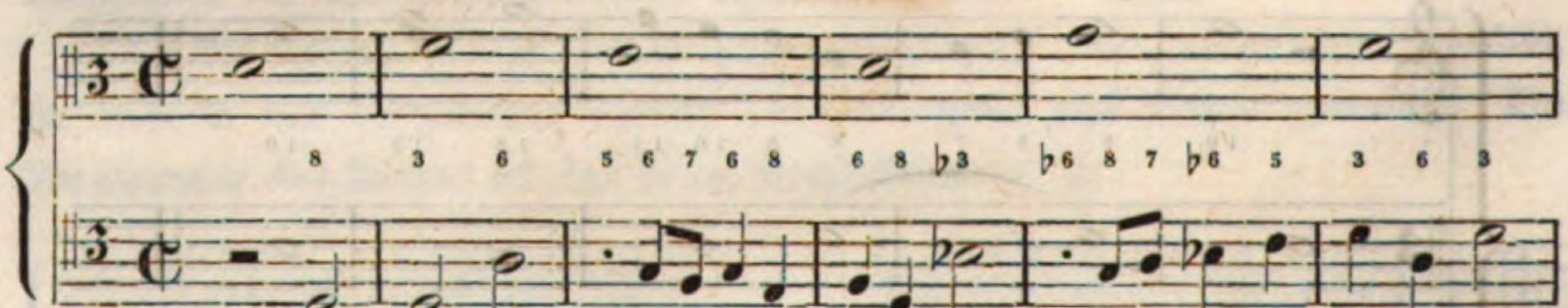
8) Die reine Quinte soll weder im Sprunge, noch wenn beide Stimmen stufenweise fortgehen, auch nicht als Fuchsische Wechsel- oder verkehrte Wechselnote, vorbereitet durch einen Terzen-, Sexten- oder Octavenaccord, angebracht werden, da sie sich durch die Evolution in eine freie, unvorbereitet eintretende Quarte verwandelt. — Die Versetzung einer Unterstimme um acht Tonstufen hinauf heisst: *Inversio, vel Evolutio in octavam acutam;* das ebenmässige Herabsetzen einer Oberstimme wird *Inversio, vel Evolutio in octavam gravem* genannt.

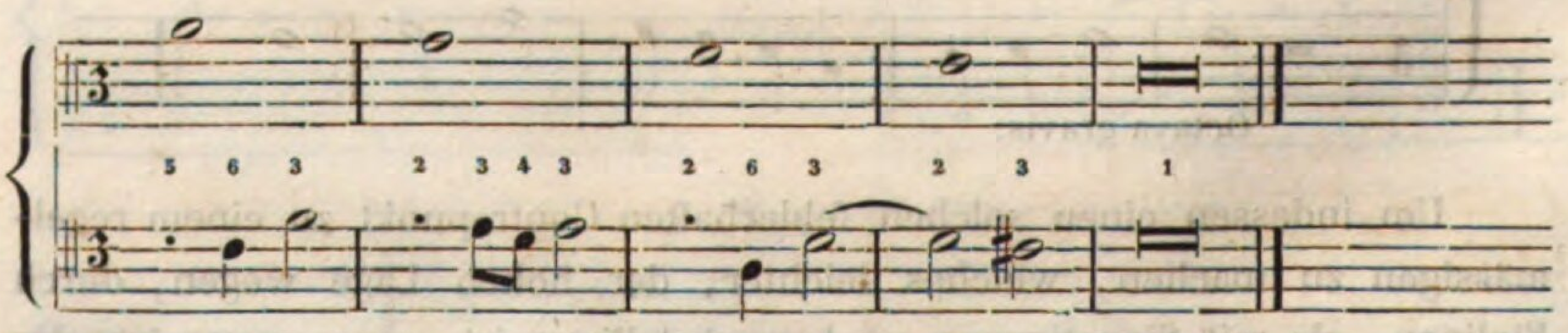
Contrapunkt mit einem Choralgesange.





Inversio in octavam gravem:

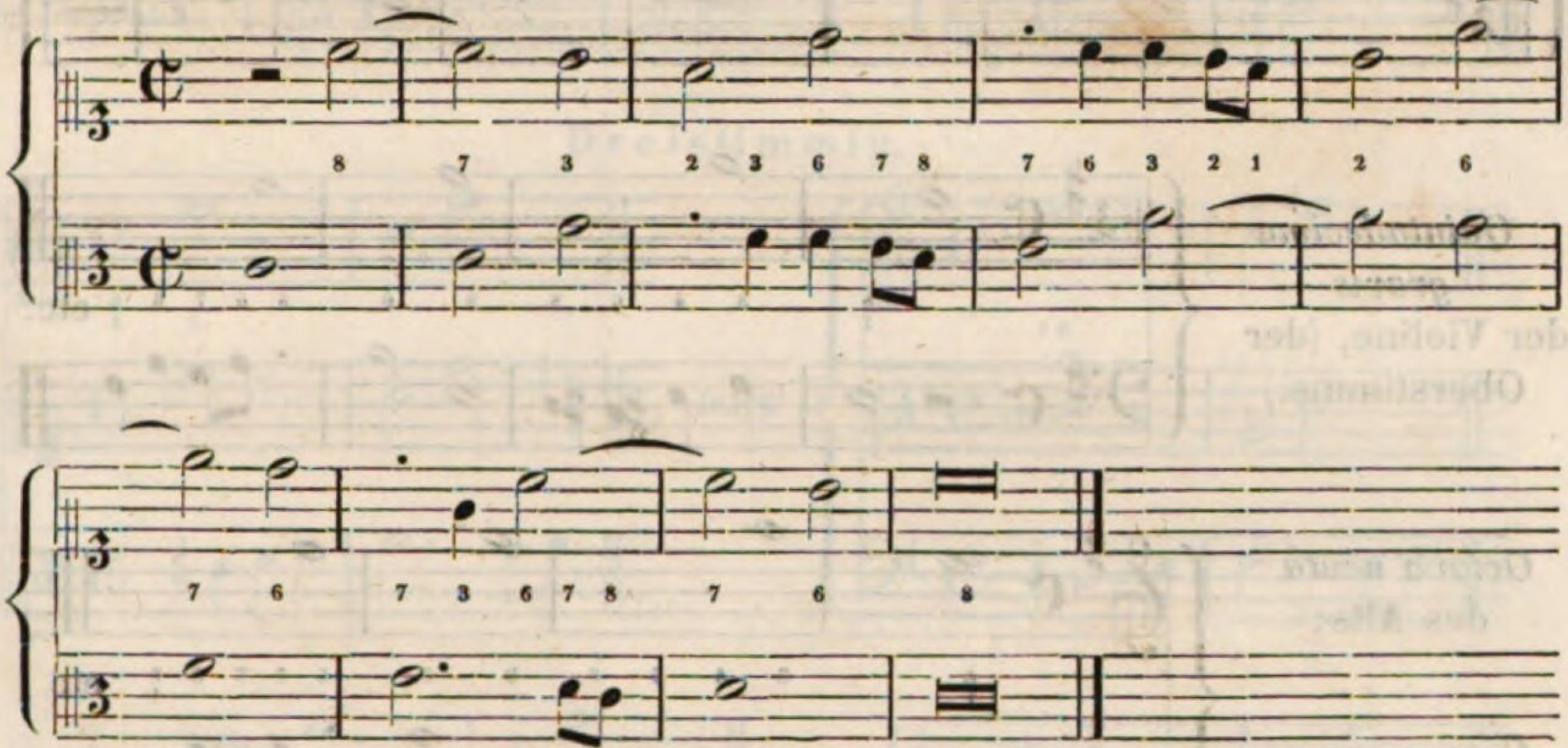




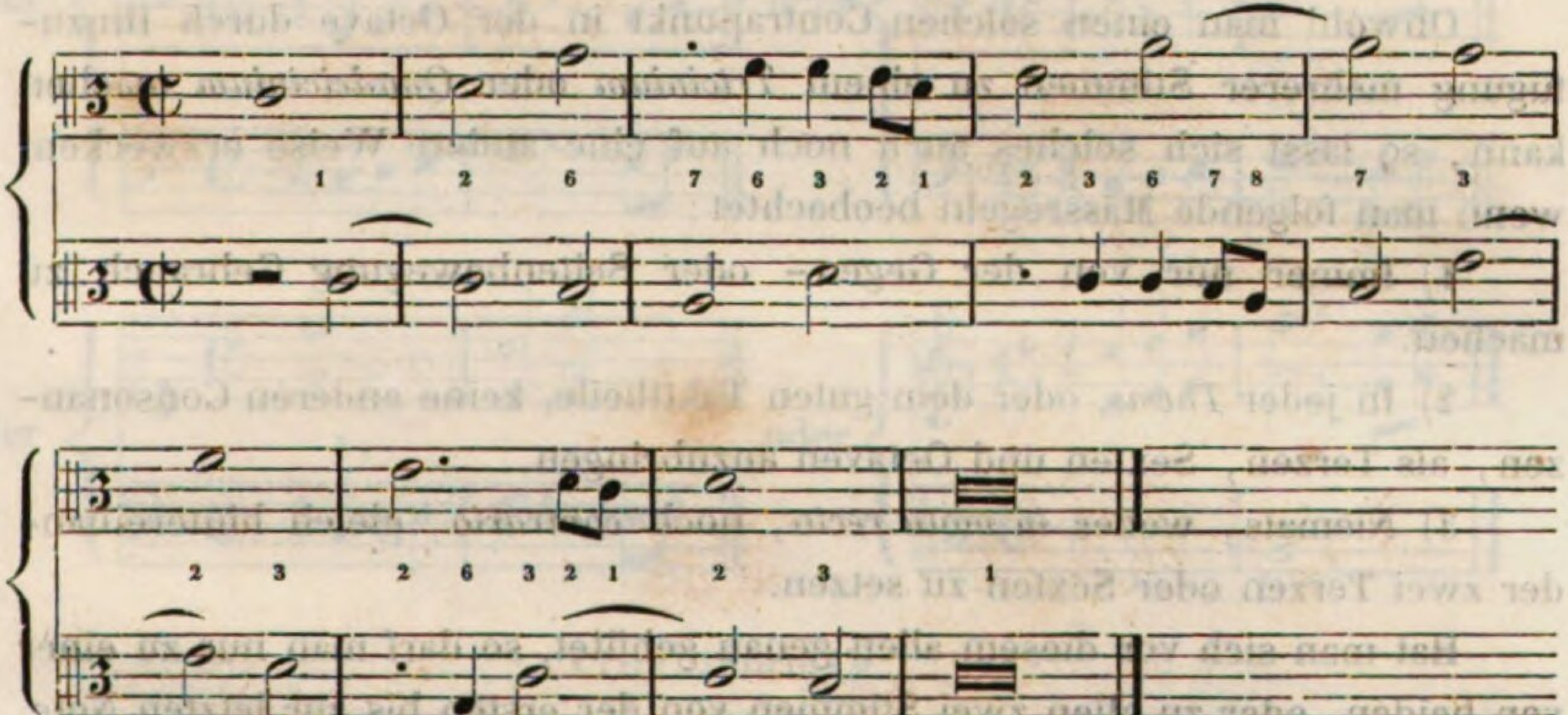
Wenn man eine dieser Stimmen um acht Töne höher setzt, so entsteht die *Octava acuta*, welche gleichfalls dieselben Intervalle auswerfen muss.

Um zwei Octaven höher oder tiefer verlegt, erhält man auch der Lage nach die wahre *Quintadecima.*

Contrapunkt ohne Choralgesang.

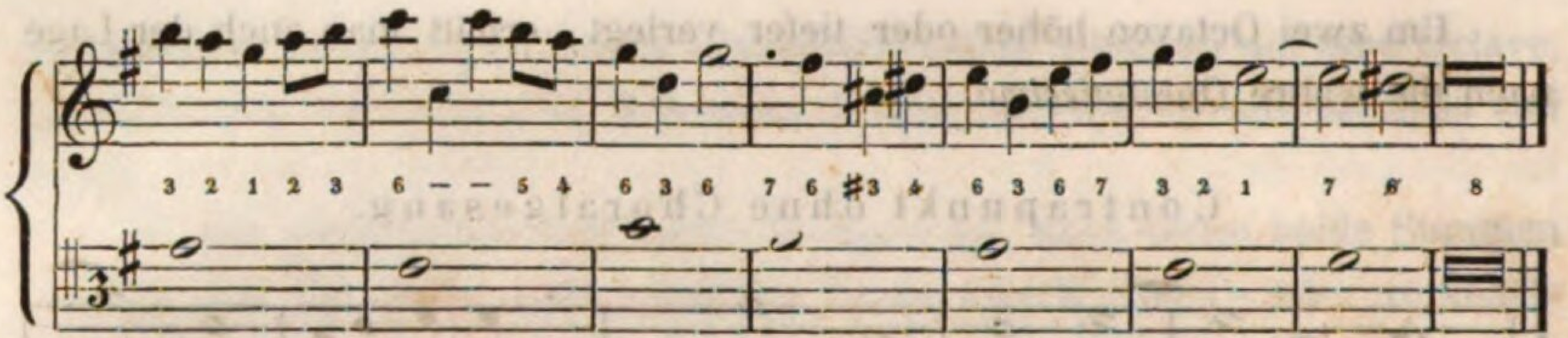


Inversio in octavam gravem:

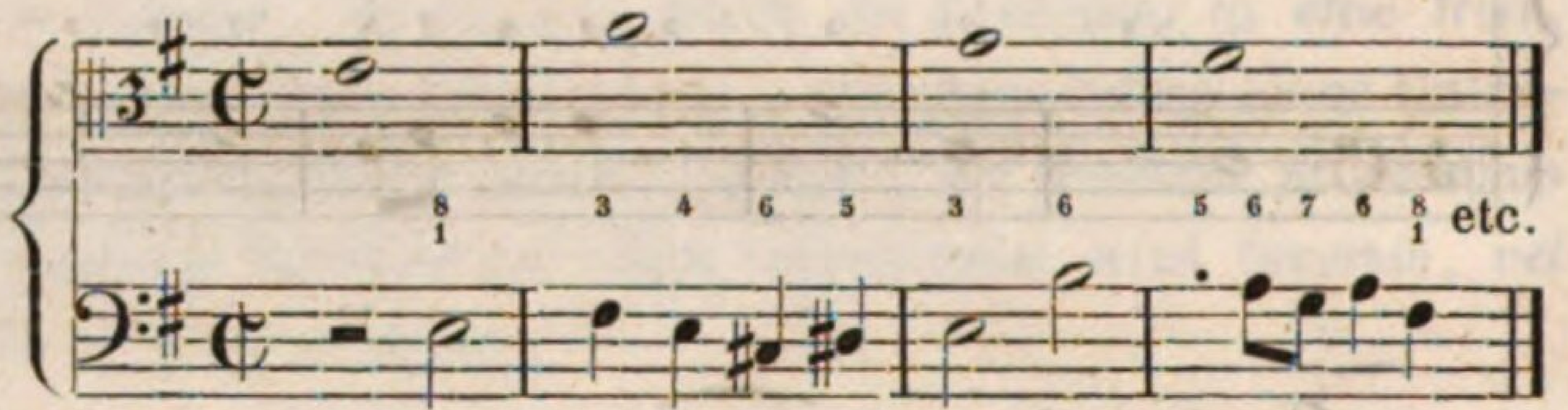


Contrapunkt mit einem Choralgesange.



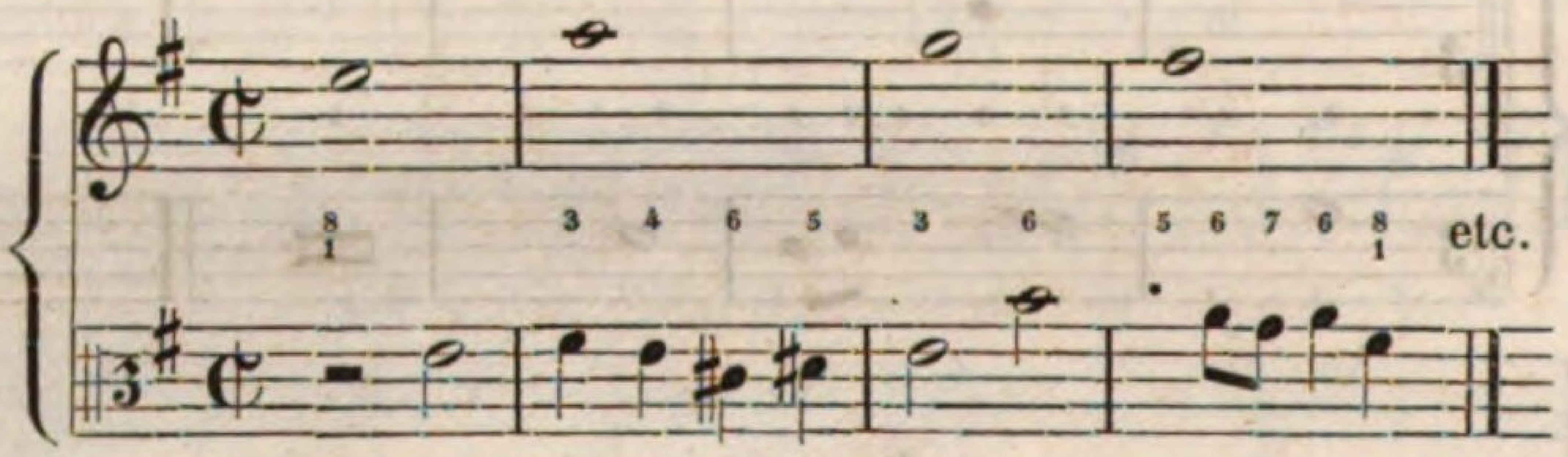


Quintadecima gravis der Violine, (der Oberstimme.)



Octava acuta des Alts:

Octava gravis der Oberstimme.



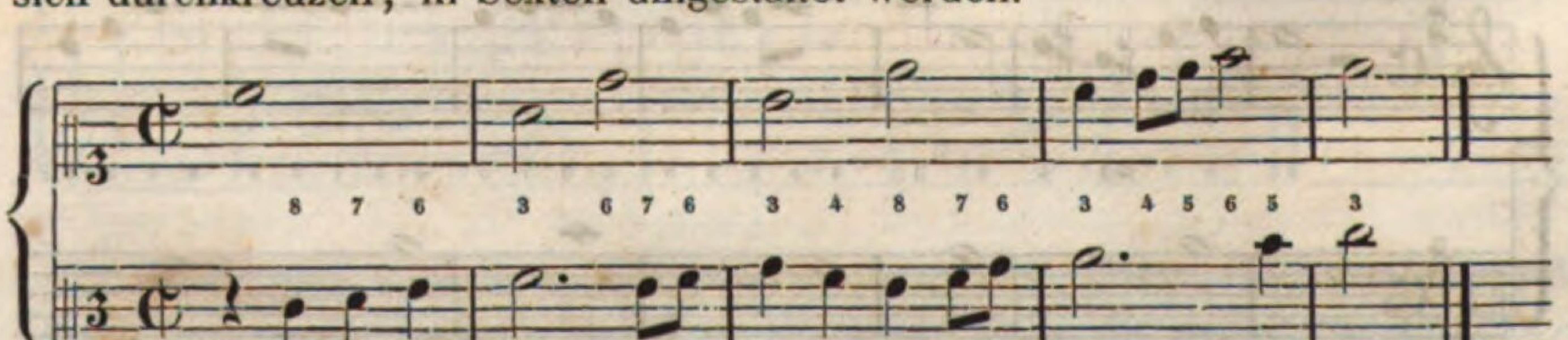
Obwohl man einen solchen Contrapunkt in der Octave durch Hinzufügung mehrerer Stimmen zu einem *Tricinium* oder *Quadricinium* machen kann, so lässt sich solches auch noch auf eine andere Weise erzwecken, wenn man folgende Massregeln beobachtet:

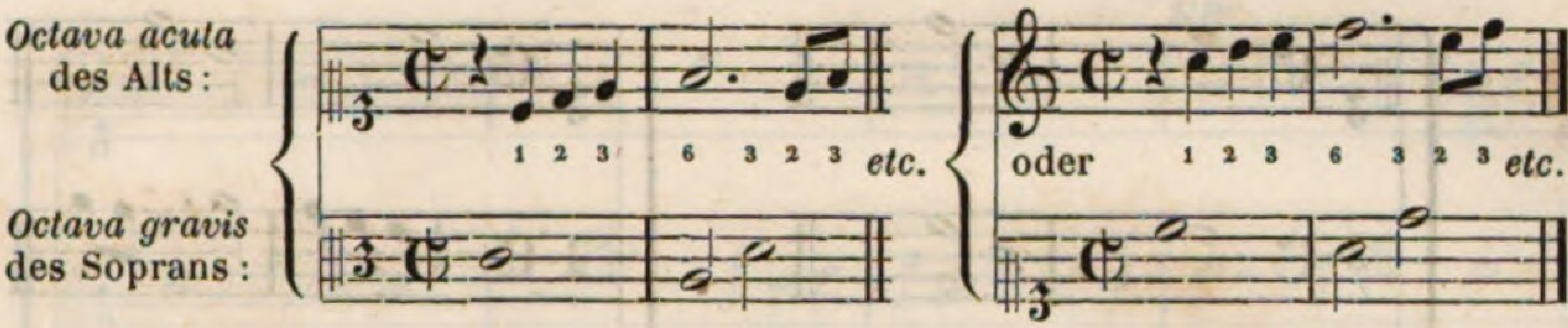
1) Immer nur von der Gegen- oder Seitenbewegung Gebrauch zu machen.

2) In jeder *Thesis*, oder dem guten Taktheile, keine anderen Consonanzen, als Terzen, Sexten und Octaven anzubringen.

3) Niemals, weder *in motu recto*, noch *contrario*, gleich hintereinander zwei Terzen oder Sexten zu setzen.

Hat man sich vor diesem allen genau gehütet, so darf man nur zu einer von beiden, oder zu allen zwei Stimmen von der ersten bis zur letzten Note, eine Oberterz schreiben, und die Composition wird drei- und vierstimmig. Mittelst Unterterzen erscheint sie in der verwandten *minor* Tonart; z. B. *A-moll*, statt *C-dur;* auch können die Terzen, damit die Stimmen weniger sich durchkreuzen, in Sexten umgestaltet werden.





Dreistimmig.



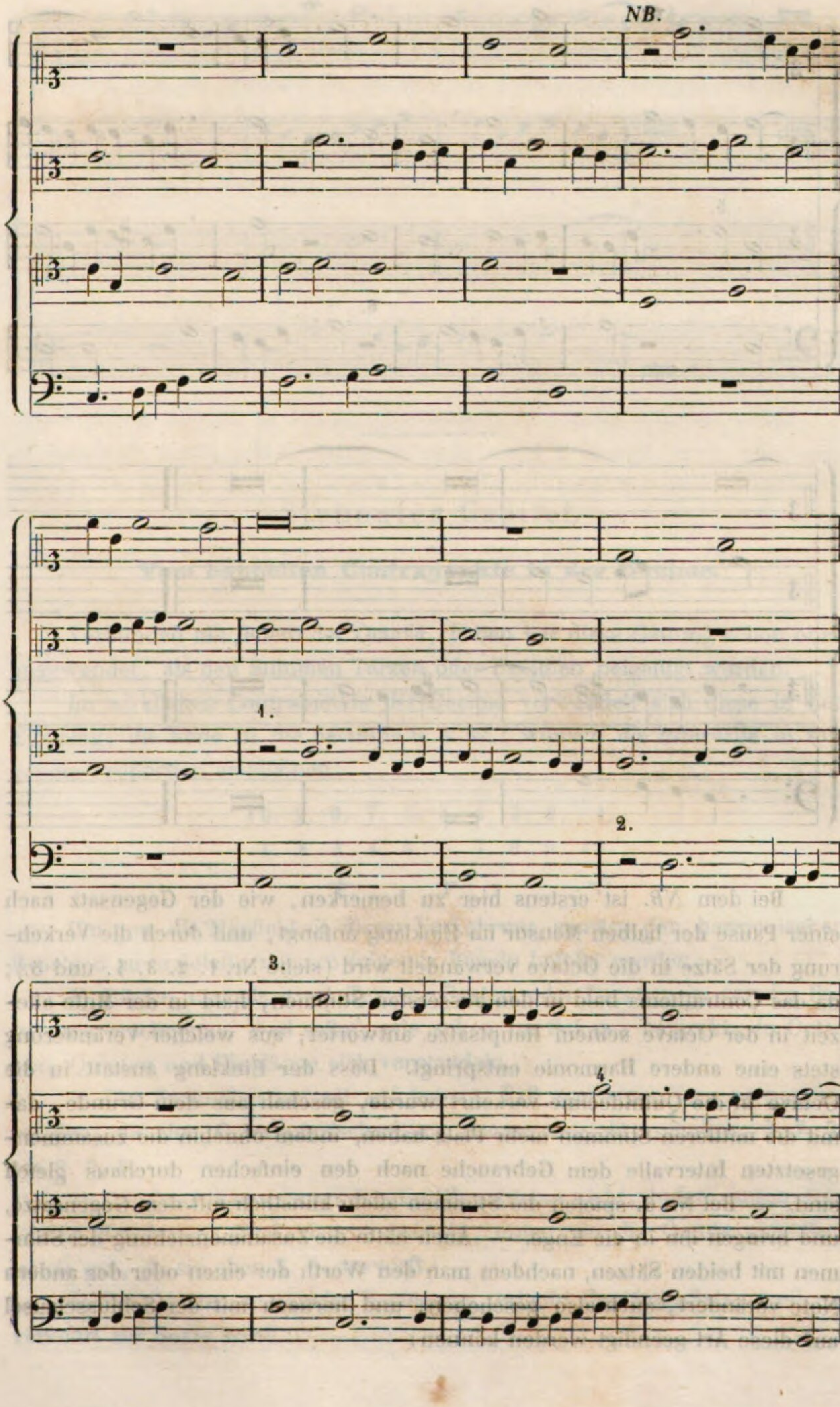
Vierstimmig.

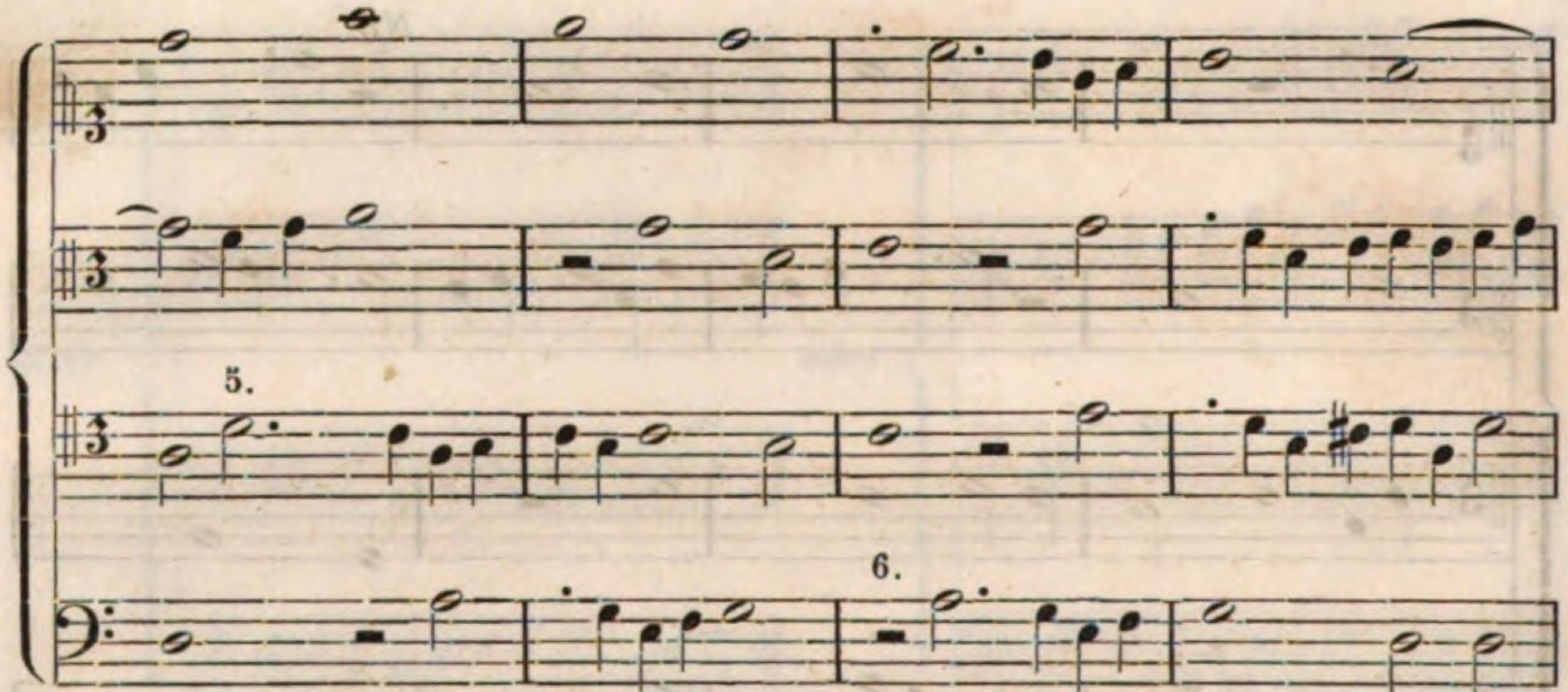




In nachfolgender Fuge zeigt sich, wie durch Hülfe des doppelten Contrapunkts in der Octave der Gegensatz eingeführt wird.

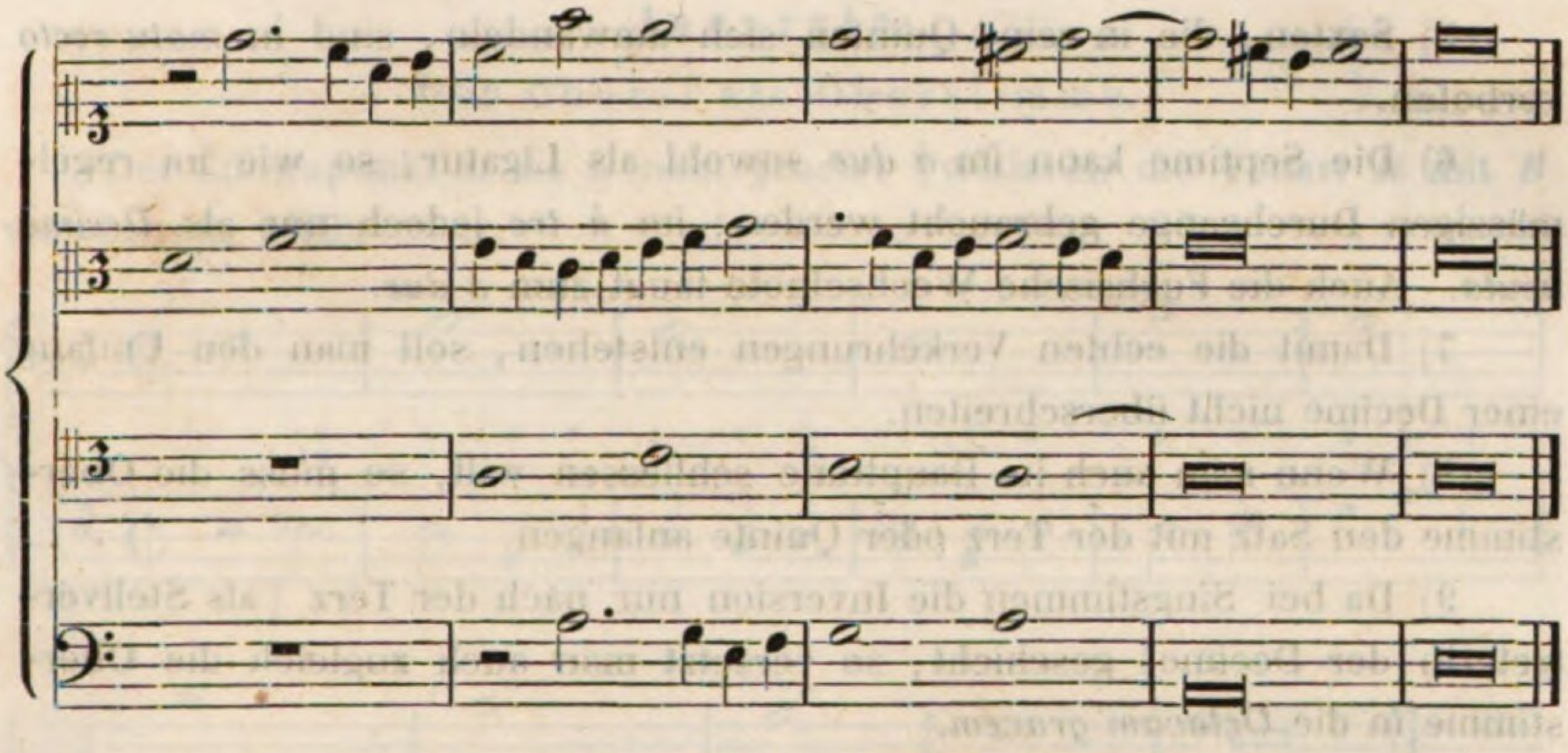



NB.
1.
2.
3.
4.





Bei dem *NB.* ist erstens hier zu bemerken, wie der Gegensatz nach einer Pause der halben Mensur im Einklang anfängt, und durch die Verkehrung der Sätze in die Octave verwandelt wird (siehe Nr. 1. 2. 3. 4. und 5.); da das Contrathema bald in den äussersten Stimmen, bald in der Mitte allezeit in der Octave seinem Hauptsatze antwortet, aus welcher Veränderung stets eine andere Harmonie entspringt. Dass der Einklang anstatt in die Octave in die Quintdecime verkehrt wurde, geschah aus dem Grunde, damit die mittleren Stimmen mehr Platz haben, indem ohnehin die zusammengesetzten Intervalle dem Gebrauche nach den einfachen durchaus gleich sind. — Bei Nr. 6. spielen die Stimmen allein künstlich mit dem Gegensatze, und bringen ihn in die Enge. — Auch hätte die Zusammenziehung der Stimmen mit beiden Sätzen, nachdem man den Werth der einen oder der andern Note verändert, auch also geschehen, und hernach mit der Schlussclausel auf diese Art geendigt werden können:



Siebentes Capitel.

Vom doppelten Contrapunkte in der Decime.

Verbunden mit jenem der Octave, haben wir diese Gattung schon oben angewendet, als den Stimmen Terzen oder Decimen beigefügt wurden.

Im wirklichen Contrapunkte der Decime verwandelt sich diese in den Einklang, die None in die Secunde u. s. w.; wonach die Intervalle in folgender Proportion erscheinen:

10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
+ + +

Um nun die Möglichkeit dieser Verkehrung gemäss den harmonischen Gesetzen zu erzielen, müssen folgende Regeln befolgt werden:

1) Dürfen niemals zwei Terzen, Sexten oder Decimen in gerader Bewegung erscheinen, weil selbe, wie schon im Schema bemerkt, in Octaven, Quinten und Einklänge sich verwandeln.

2) Die Secundligatur soll auf keinem Fall von einer Terz vorbereitet werden, da eine Octavenfortschreitung daraus entsteht, nämlich: 3. 2. 3. = 8. 9. 8.

3) Die Quartligatur taugt für die Oberstimme nicht, indem unten eine falsche Resolution: 7. 8. daraus entsteht; unten, in die Quinte aufgelöst, ist sie gut, da sie oben 7. 6. auswirft.

4) Die Quinte, in gerader Bewegung, erlaubt der freie Satz, weil sie verkehrt zur Sexte wird.

5) Sexten, die in reine Quinten sich umwandeln, sind in *motu recto* verboten.

6) Die Septime kann im *à due* sowohl als Ligatur, so wie im regelmässigen Durchgange gebraucht werden; im *à tre* jedoch nur als *Decima acuta*. Auch die Fuchsische Wechselnote taugt zum *à due*.

7) Damit die echten Verkehrungen entstehen, soll man den Umfang einer Decime nicht überschreiten.

8) Wenn man auch im Haupttone schliessen will, so muss die Oberstimme den Satz mit der Terz oder Quinte anfangen.

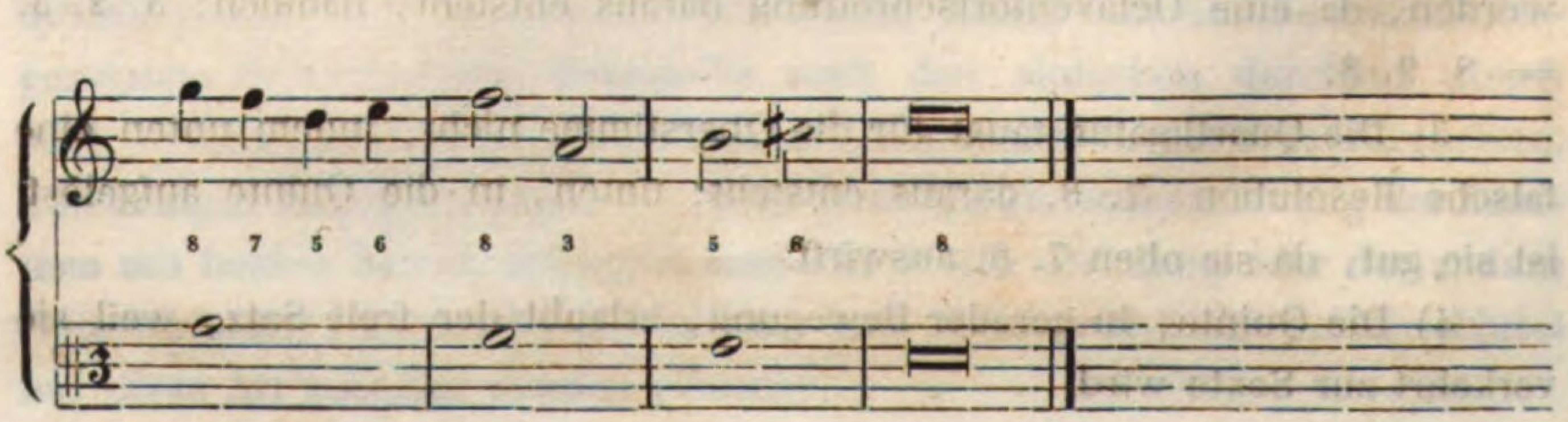
9) Da bei Singstimmen die Inversion nur nach der Terz (als Stellvertreterin der Decime) geschieht, so versetzt man auch zugleich die Oberstimme in die *Octavam gravem*.

Diese Gattung heisst: *Contrapunctum duplex in Decimâ acutâ*, wenn eine oder zwei Stimmen einer mehrstimmigen Composition durchaus in Oberterzen oder Decimen einhergehen; *Contrapunctum duplex in Decimâ gravi* aber, indem dieselbe Procedur mit Unterterzen oder Decimen vorgenommen wird. — Zuweilen wirft auch dieser Contrapunkt im *a quattro* eine Oberterz oder Decime zugleich mit einer Unterterz oder Decime aus.

Um einen Satz drei- oder vierstimmig zu machen, gelten die vorigen Verhaltungsmassregeln: unabänderlich die Gegen- oder Seitenbewegung, und keine Dissonanzligatur, sondern nur 3. 6. 8. — Man schreibt bald zum Haupt- bald zum Contrathema die Terzen oder Decimen (vierstimmig zu allen beiden), und versetzt die andere Stimme in den doppelten Contrapunkt der Octave.

Contrapunkt mit einem Choralgesange.



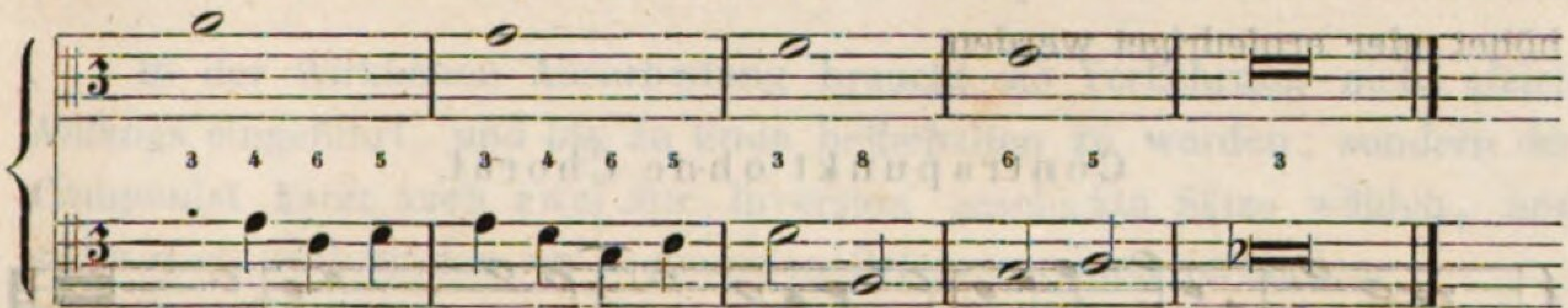


Inversio:

Der Choral als Oberstimme.

Der Contrapunkt in die *Decima gravis:* (wodurch die Tonart *D* mit *B* verwechselt wird).

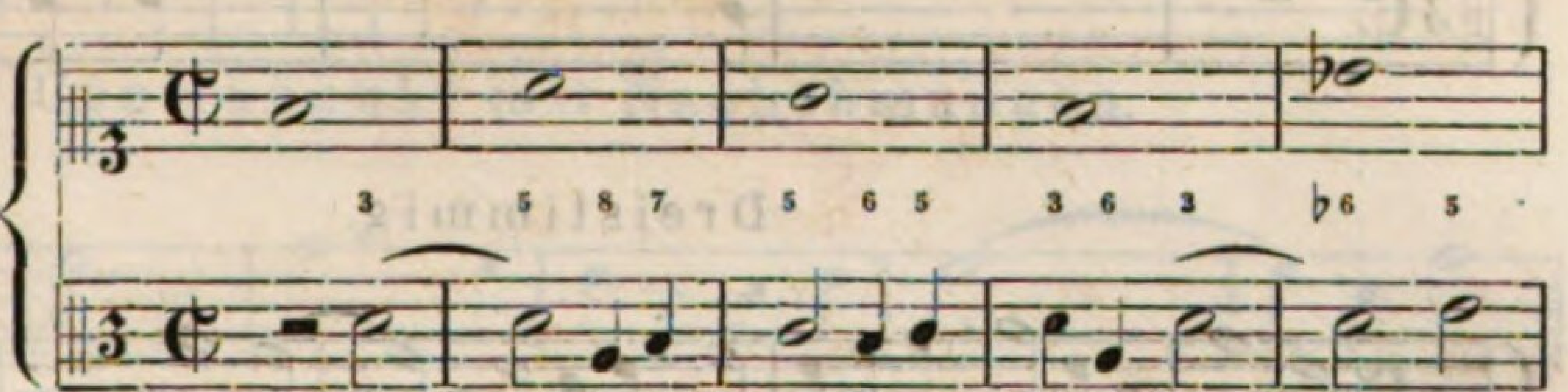




Oder: Der Choral um eine Terz erhöht, der Contrapunkt um eine Octave tiefer:

Tertia, vel Dec. acuta des Alts.

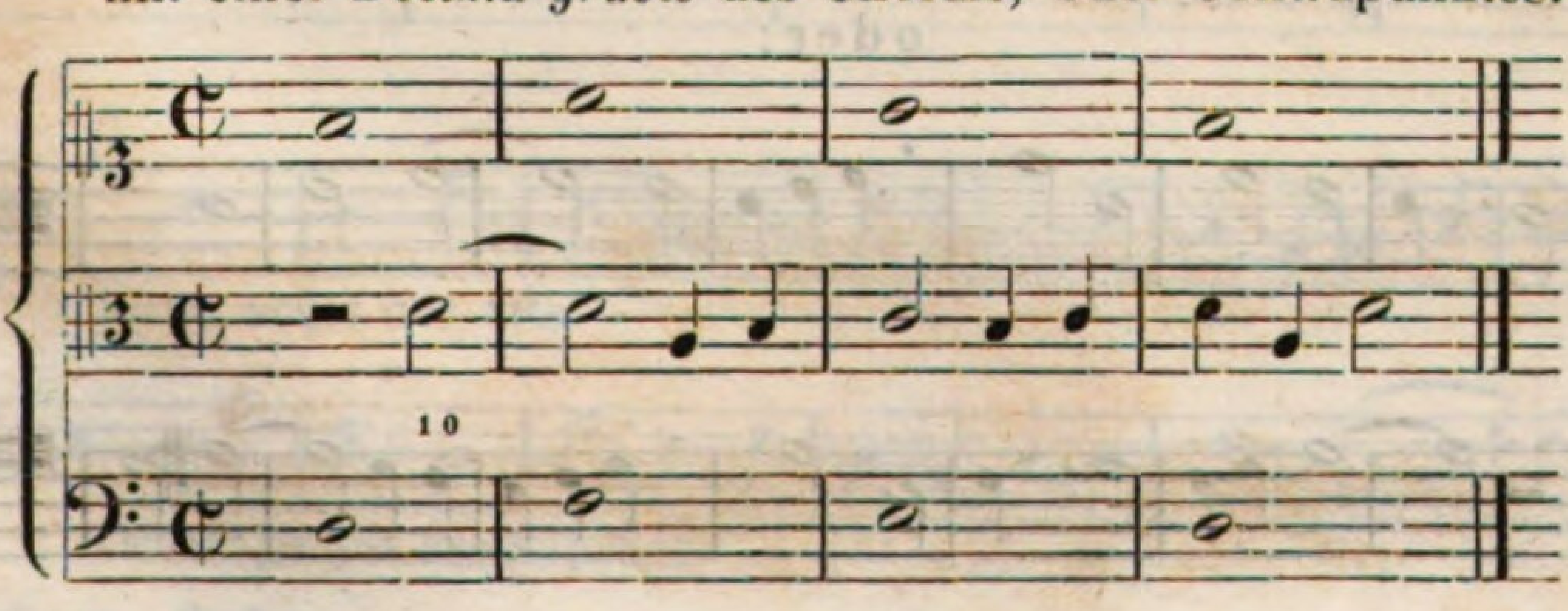
Octava gravis der Violine.





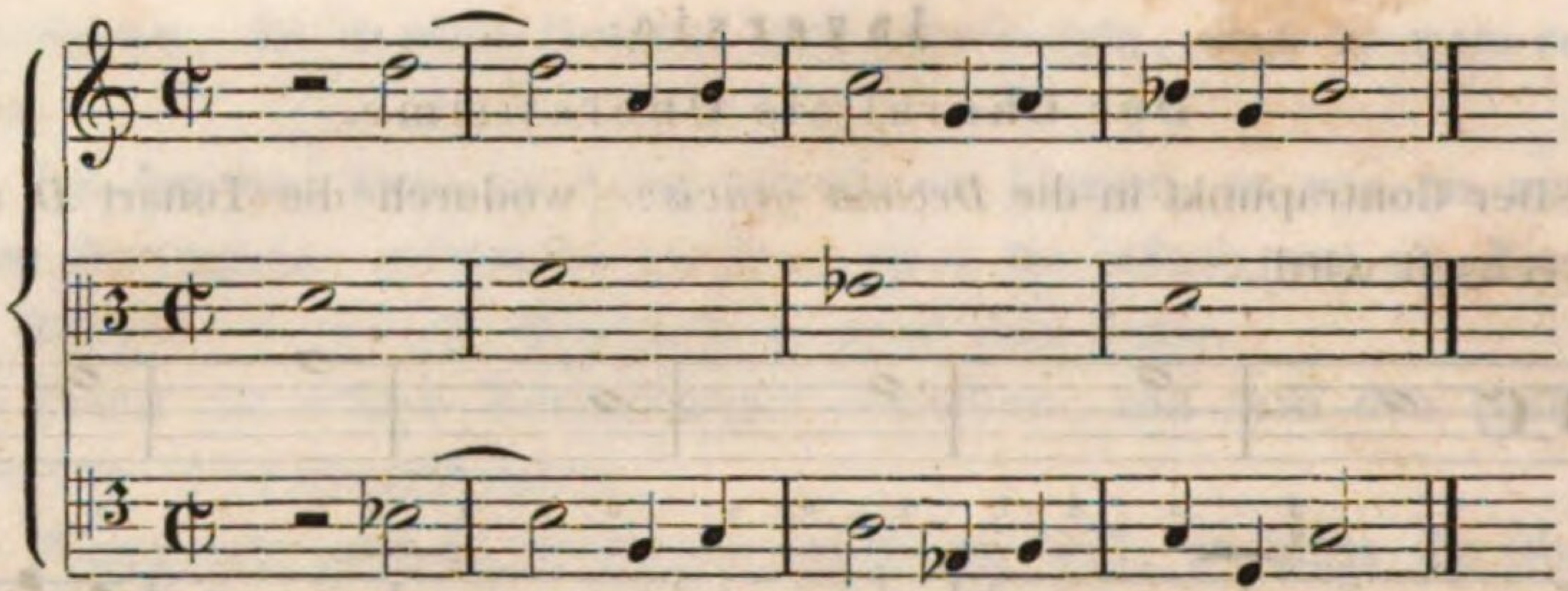
Dreistimmig;

mit einer *Decima gravis* des Chorals, oder Contrapunktes.



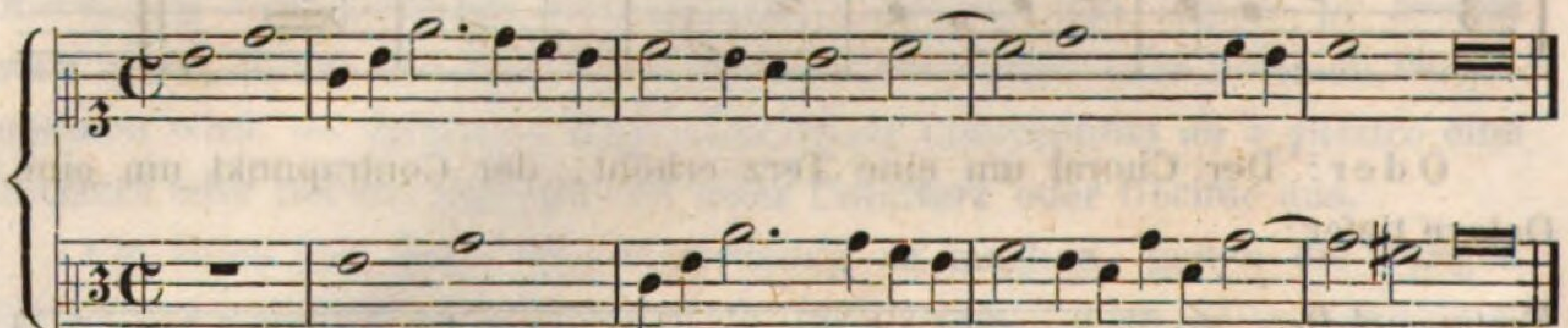
etc.

oder

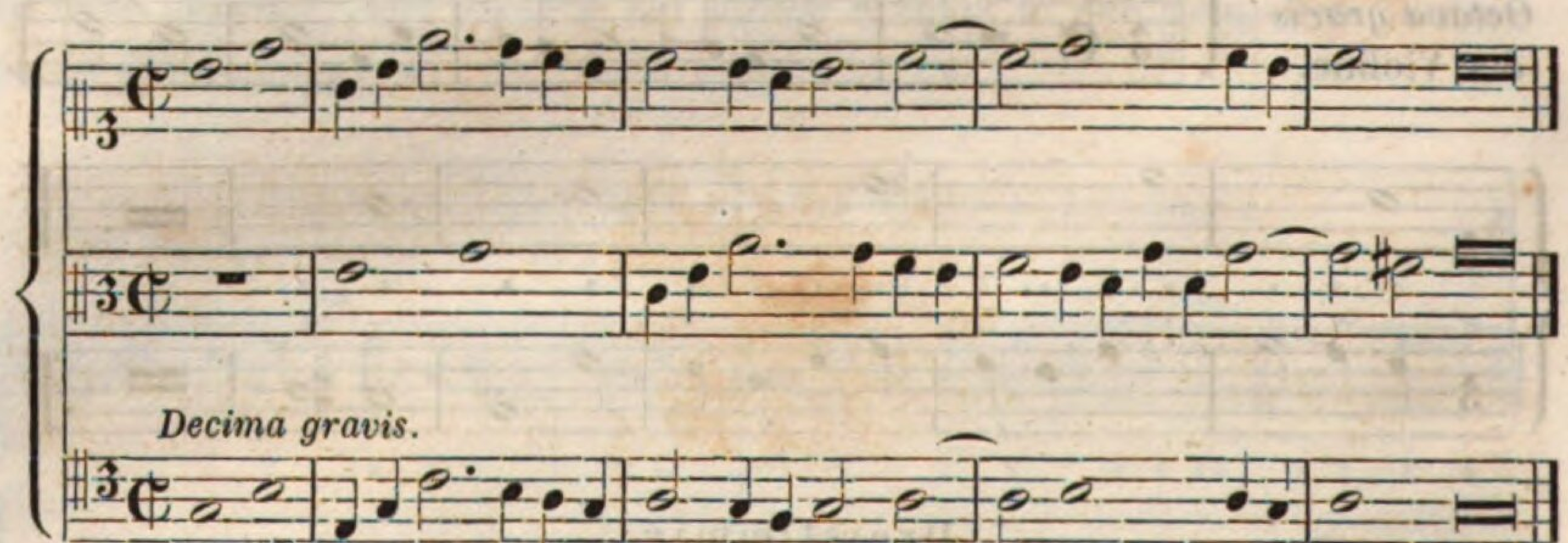


Des guten Gesanges wegen, auch bezüglich der aus der Inversion entstehenden neuen Tonarten, muss auch mitunter hier und da ein Intervall erhöhet oder erniedriget werden.

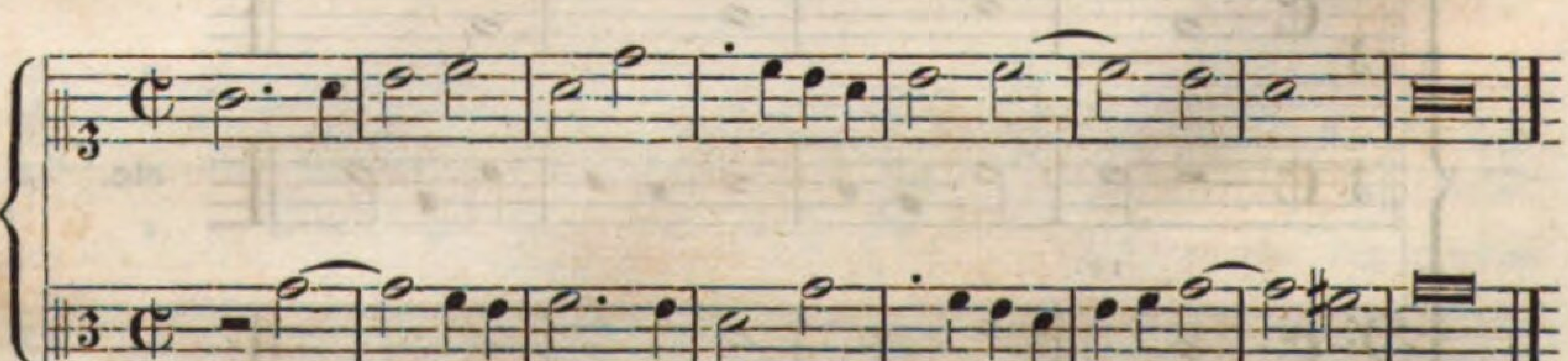
Contrapunkt ohne Choral.



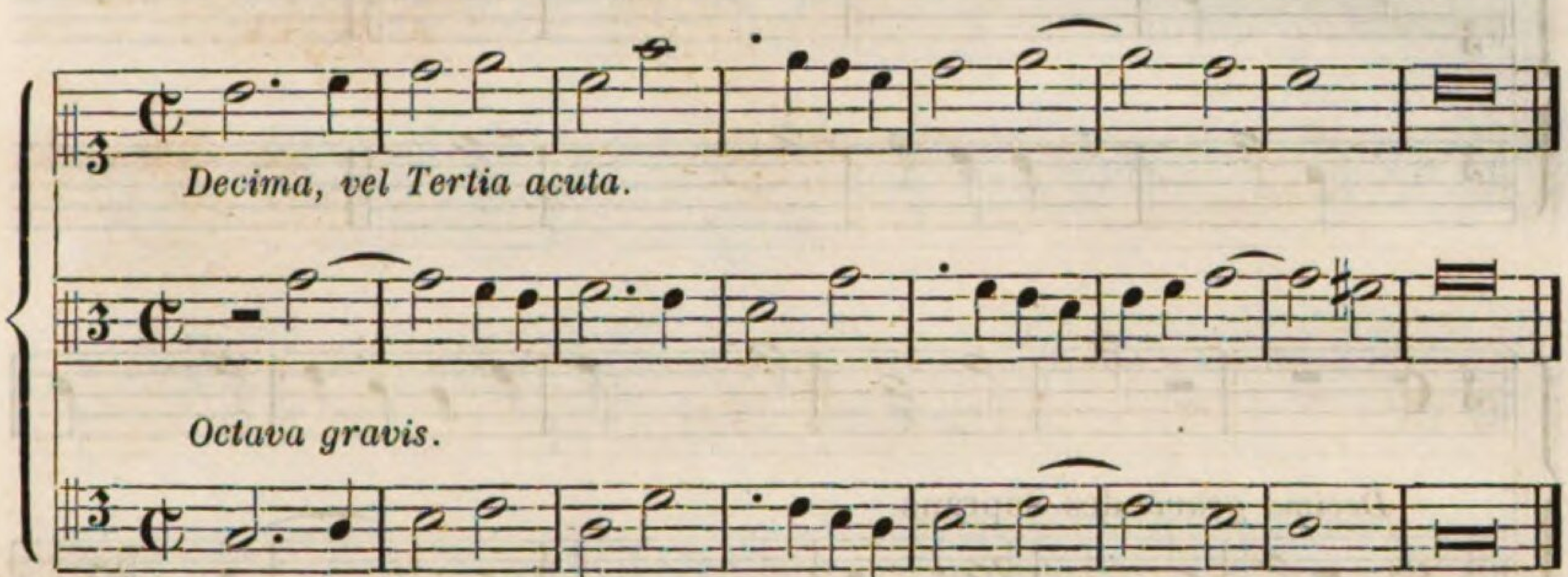
Dreistimmig.



oder:



Dreistimmig.



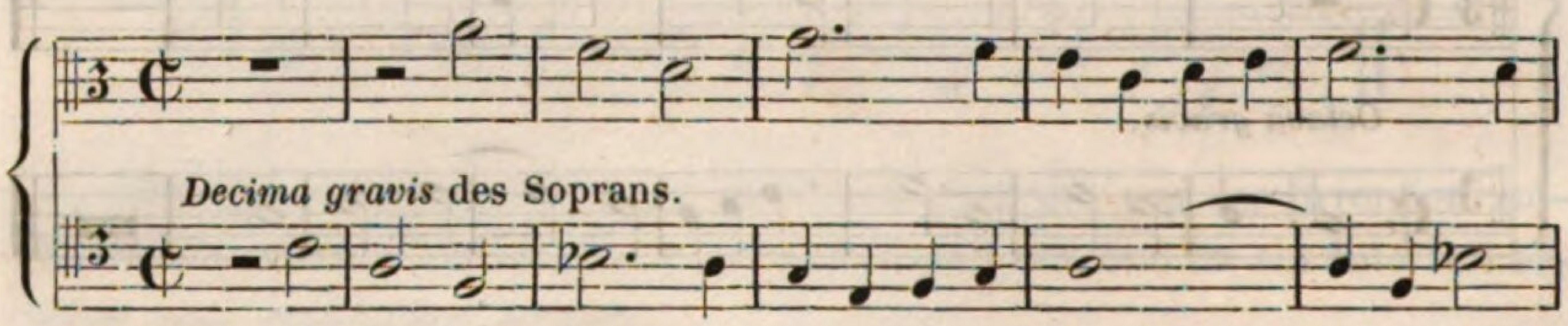
In der wirklichen Ausarbeitung braucht die Verkehrung nicht gleich Anfangs eingeführt, und bis zu Ende beibehalten zu werden; sondern der Componist kann auch zwei zur Inversion geschickte Sätze wählen, und selbe nach Gutbefinden am bequemsten Orte zusammen verbinden.

Wenn man im Hauptone beginnt, so kommt man bei der Versetzung in die *Decima gravis* um eine Terz tiefer, d. i. in die Obersexte, welches auch erlaubt ist, wenn sie zu einer verwandten Tonart gemacht wird.

Contrapunkt mit Nachahmungen.

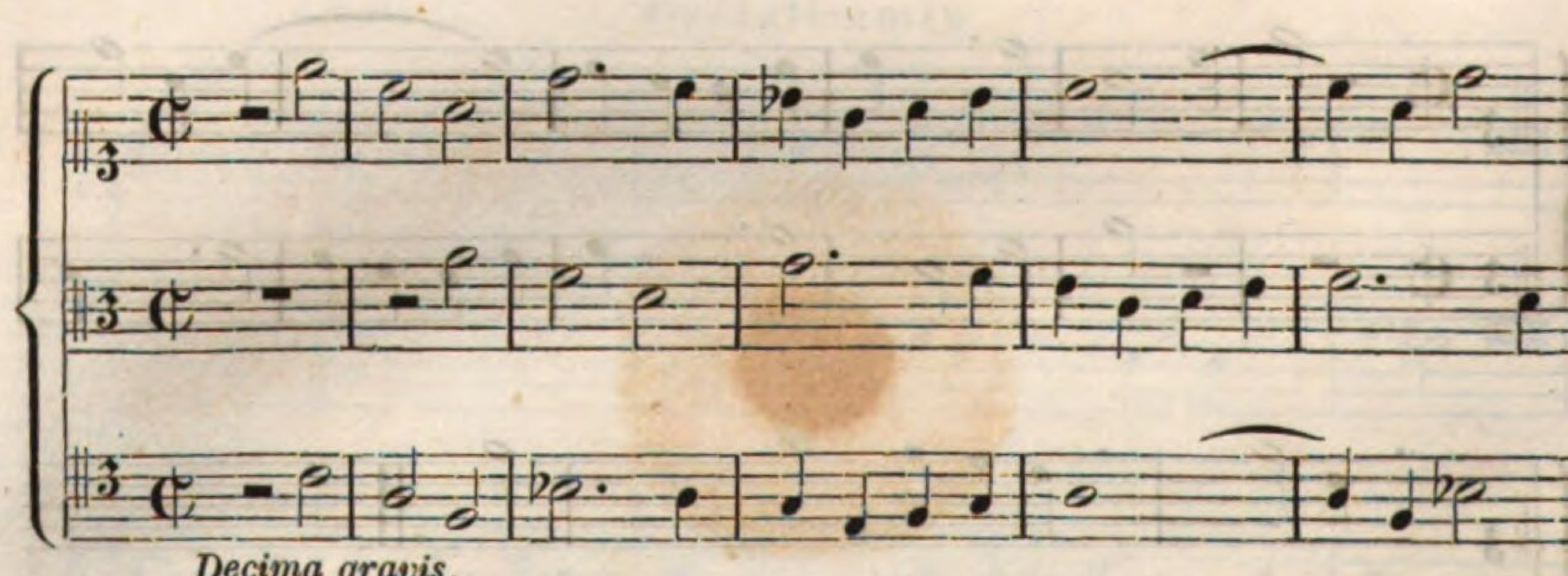


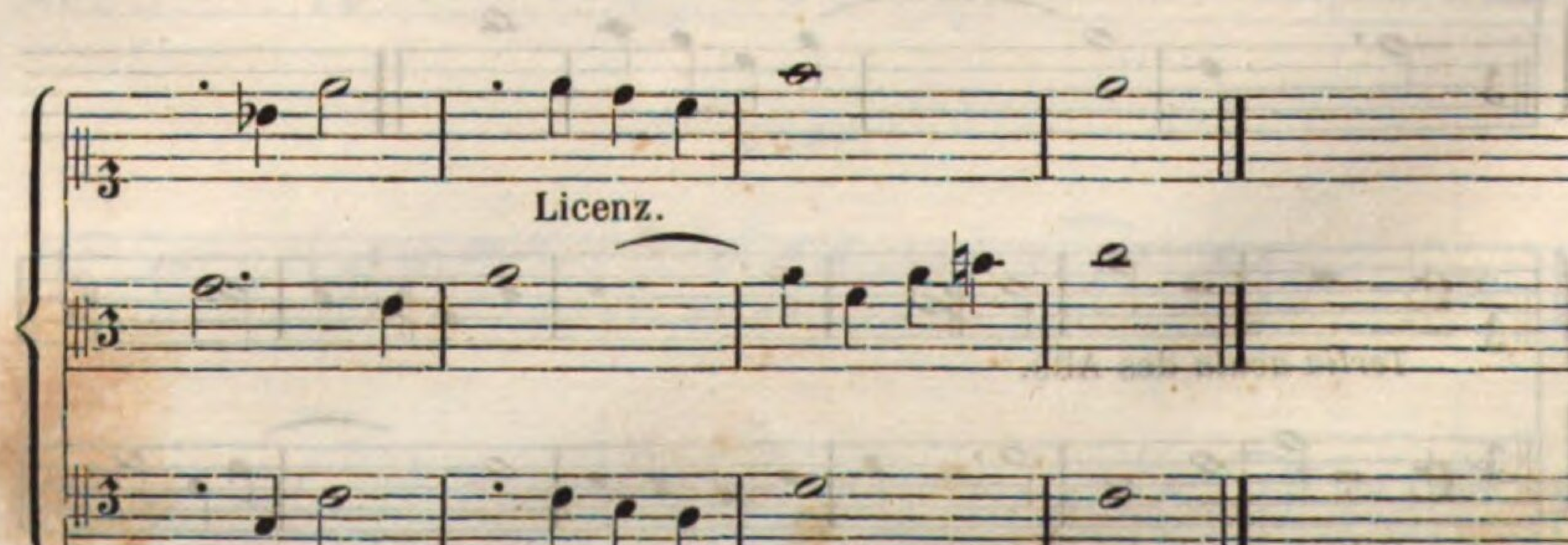






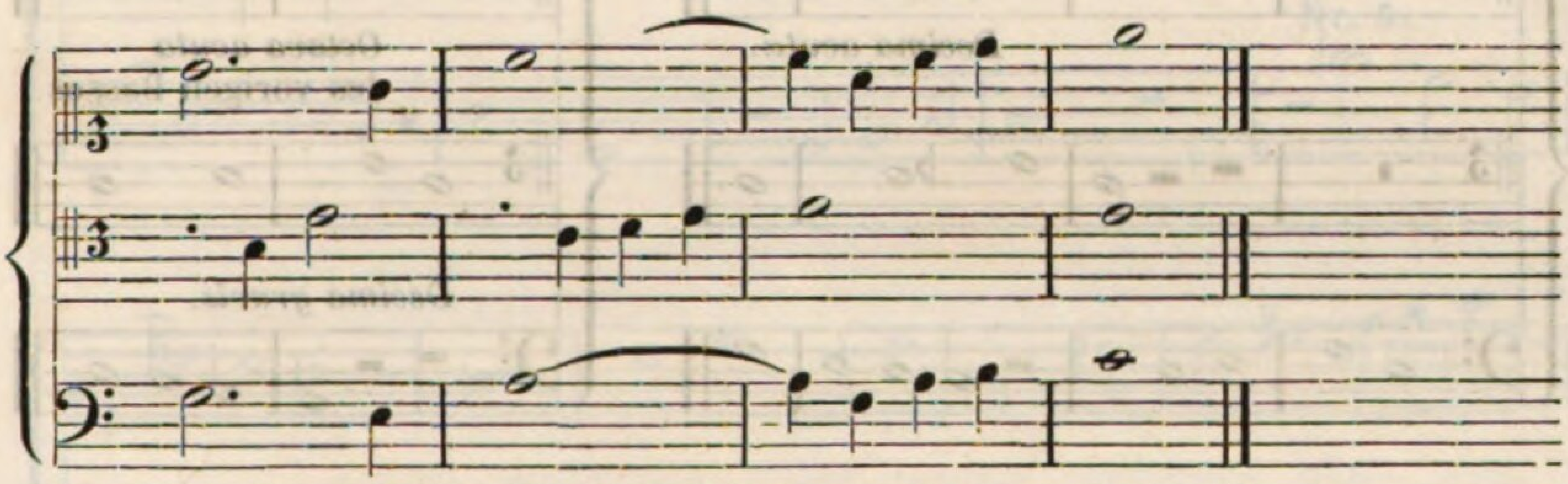
Dreistimmig.





oder

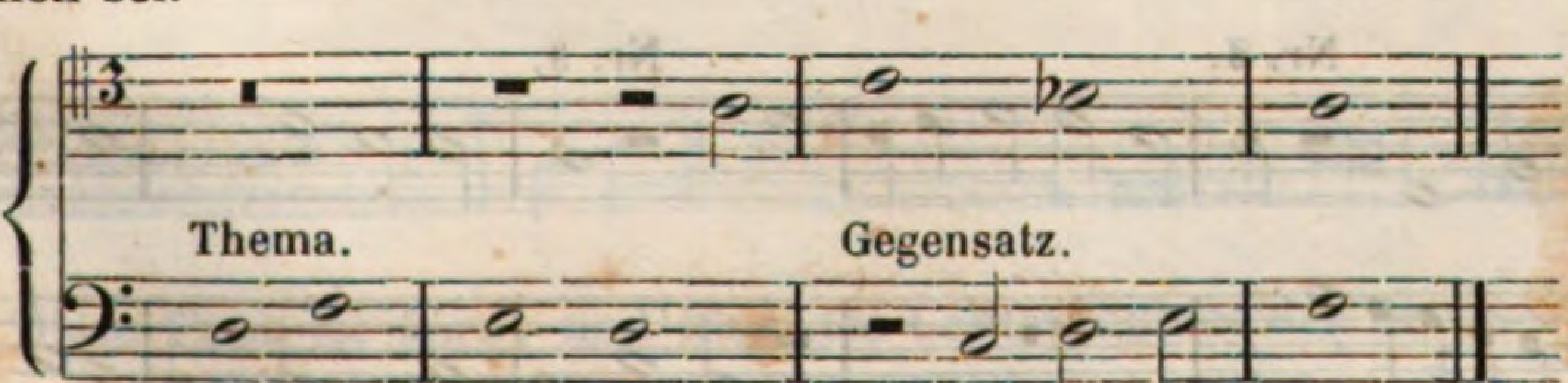




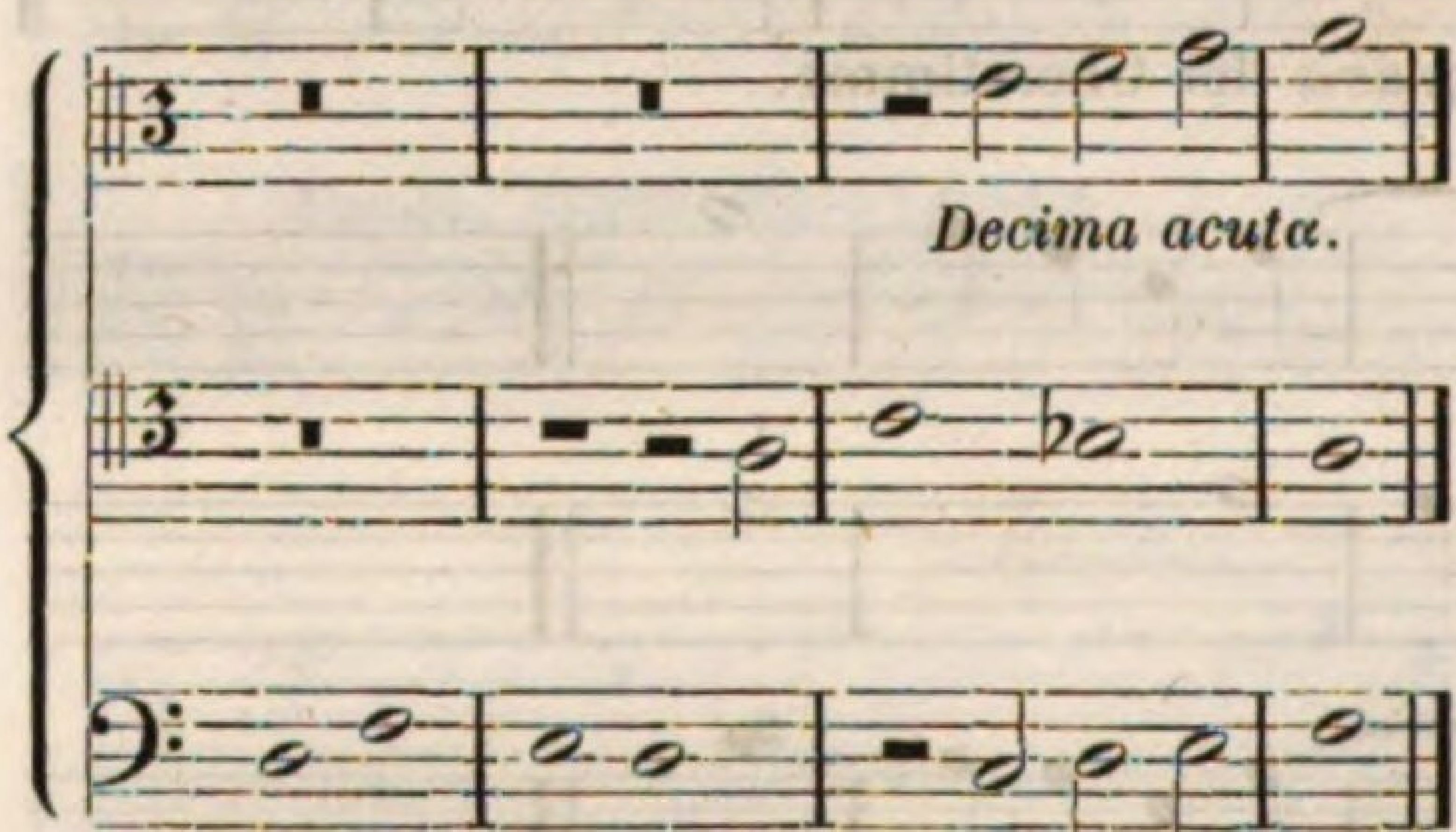
Wenn der Contrapunkt abwechselnd in allen drei oder vier Stimmen angebracht werden soll, so kann eine oder die andere derselben entweder alternirend ruhen, oder den leeren Raum melodisch ausfüllen, oder mit dem Satze in der Gegenbewegung fortschreiten, oder auf andere erlaubte Art eintreten; z. B.

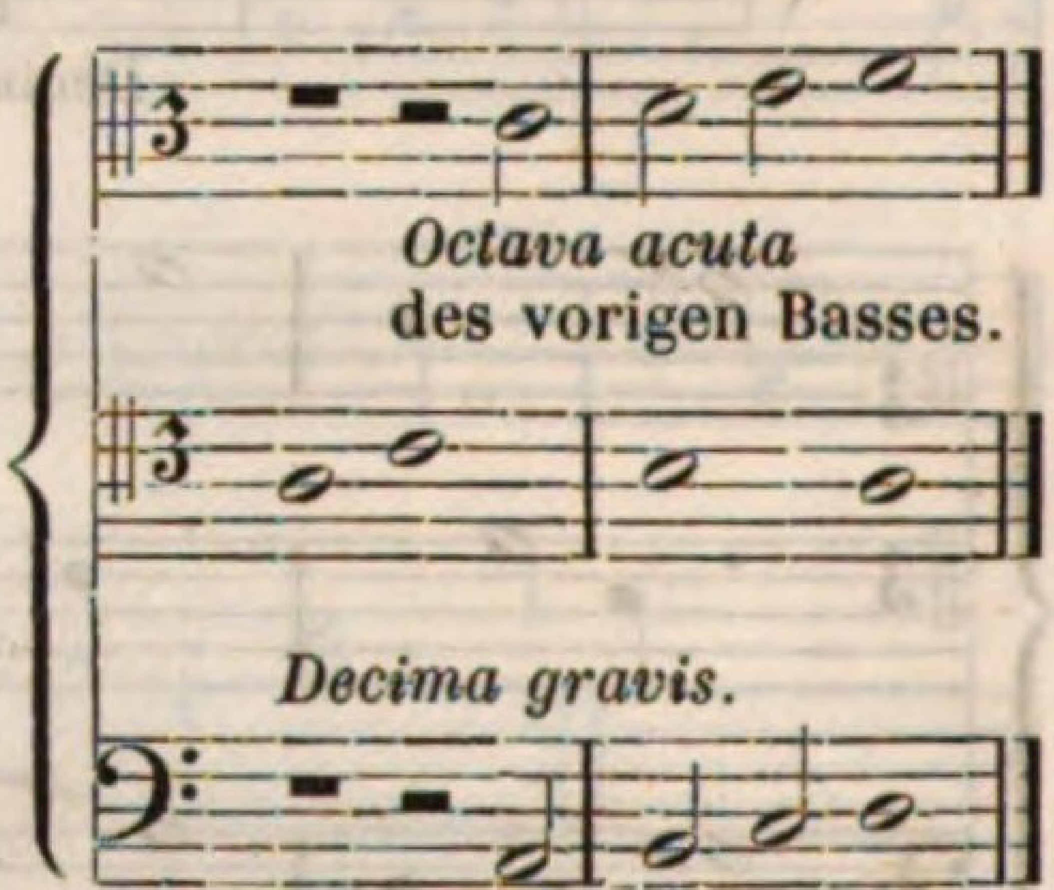


Nun wird gezeigt, wie dieser Contrapunkt in der Composition zu gebrauchen sei.



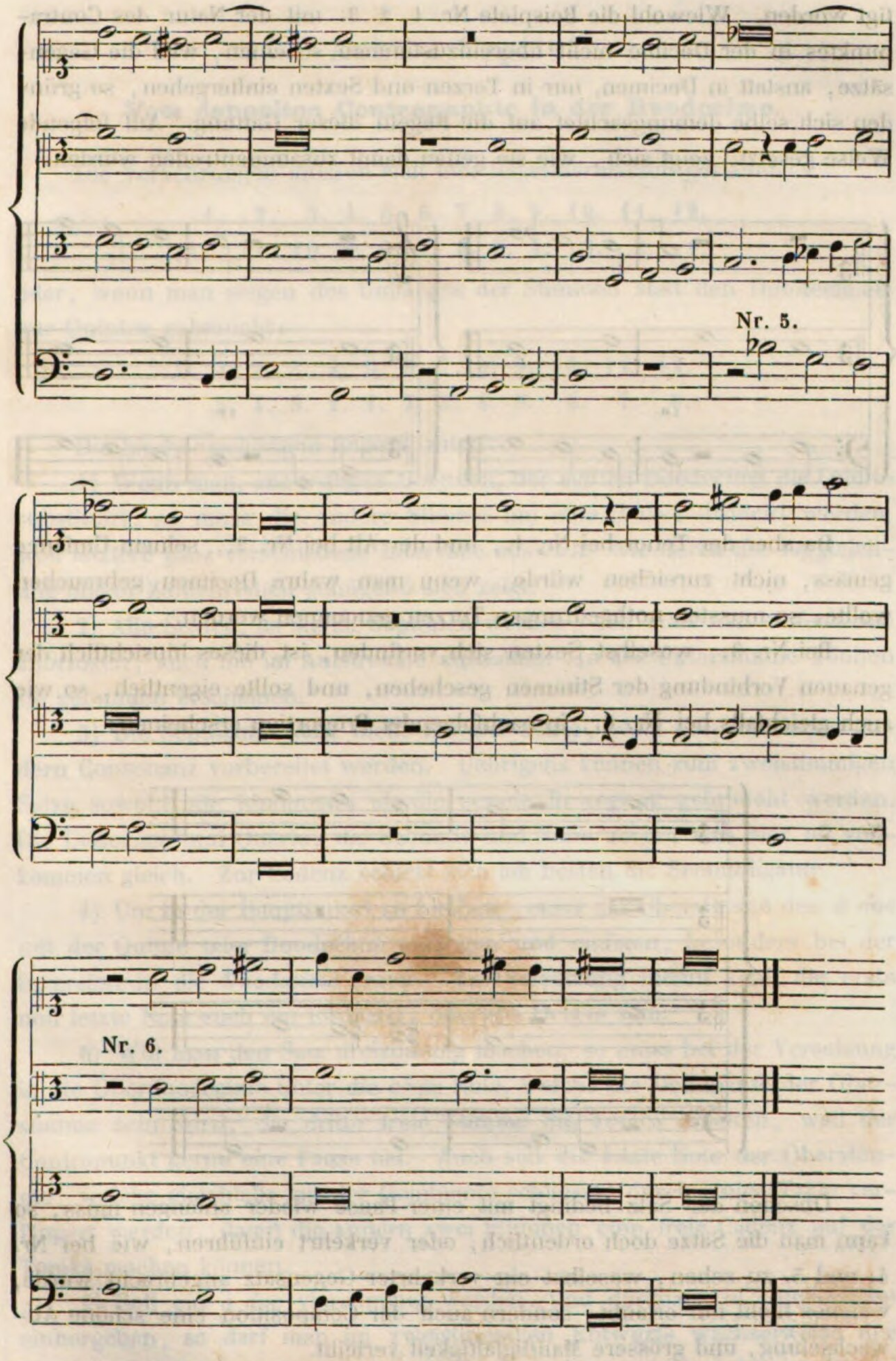
Obschon es scheint, dass dieser Gegensatz, weil er in die Octave verkehrt werden kann, auch zum Contrapunkte in der Octave gehöre, so erinnere man sich des bereits Gesagten, wie nämlich derselbe mit jenem der Decime innig verbunden werden könne. Im nächsten Beispiele erscheint dieses Contrathema zuerst in die *Decima acuta* versetzt, und alsdann der vorige Bass um eine Octave höher im Alt, mit einer neuen Unterstimme in *Decima gravi.*





Fuge im Contrapunkte der Decime.





Diese Fuge ist kurz, und blos des Contrapunktes der Decime wegen, nicht um ein Exempel eines kunstreichen Tongewebes aufzustellen, verfer-

tigt worden. Wiewohl die Beispiele Nr. 1. 2. 3. mit der Natur des Contrapunktes in der Decime nicht übereinzustimmen scheinen, weil die Gegensätze, anstatt in Decimen, nur in Terzen und Sexten einhergehen, so gründen sich selbe demungeachtet auf die Regeln dieser Gattung. Auf folgende Weise gesetzt, zeigt sich, wie sie genau damit zusammentreffen würden:



Da aber der Tenor bei Nr. 1., und der Alt bei Nr. 2., seinem Umfange gemäss, nicht zureichen würde, wenn man wahre Decimen gebrauchen wollte, so mussten nothgedrungen Terzen genommen werden.

Bei Nr. 3., woselbst Sexten sich vorfinden, ist dieses hinsichtlich der genauen Verbindung der Stimmen geschehen, und sollte eigentlich, so wie auch gleichfalls bei Nr. 6., in nachfolgender Proportion erscheinen:



Obschon der Satz bedingt mit einer Pause wieder anfangen muss, so kann man die Sätze doch ordentlich, oder verkehrt einführen, wie bei Nr. 4. und 5. zu sehen, woselbst ein verkehrter Gegensatz angebracht wurde, welches nicht nur erlaubt, sondern auch der Composition eine schöne Abwechselung, und grössere Mannigfaltigkeit verleiht.

Achtes Capitel.

Vom doppelten Contrapunkte in der Duodecime.

Die Verkehrungen müssen sich hier folgendermassen gestalten:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

oder, wenn man wegen des Umfanges der Stimmen statt den Duodecimen nur Quinten gebraucht:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
5.	4.	3.	2.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

Die hierher gehörigen Regeln lauten:

1) Wenn man, aus triftigen Gründen, der echten Duodecime die Quinte substituirt, so muss die andere Stimme um eine Octave dislocirt werden, weil letztere ganz verschiedene Intervalle auswirft, wie durch die Vergleichung obiger Zahlenreihen genügend sich zeigt.

2) Alle Sexten, da sie zu Septimen werden, soll man nur stufenweise anbringen, auch nie im Aufstreiche aushalten. In der Unterstimme können sie gebunden erscheinen.

3) Die Septligatur darf nicht mit der Sexte, wohl aber mit einer andern Consonanz vorbereitet werden. Uebrigens können zum zweistimmigen Satze sowohl alle Bindungen als die gerade Bewegung gebraucht werden. Die Undecime und Quarte, die Secunde und None zeigen sich hier oft vollkommen gleich. Zur Cadenz schickt sich am besten die Secundligatur.

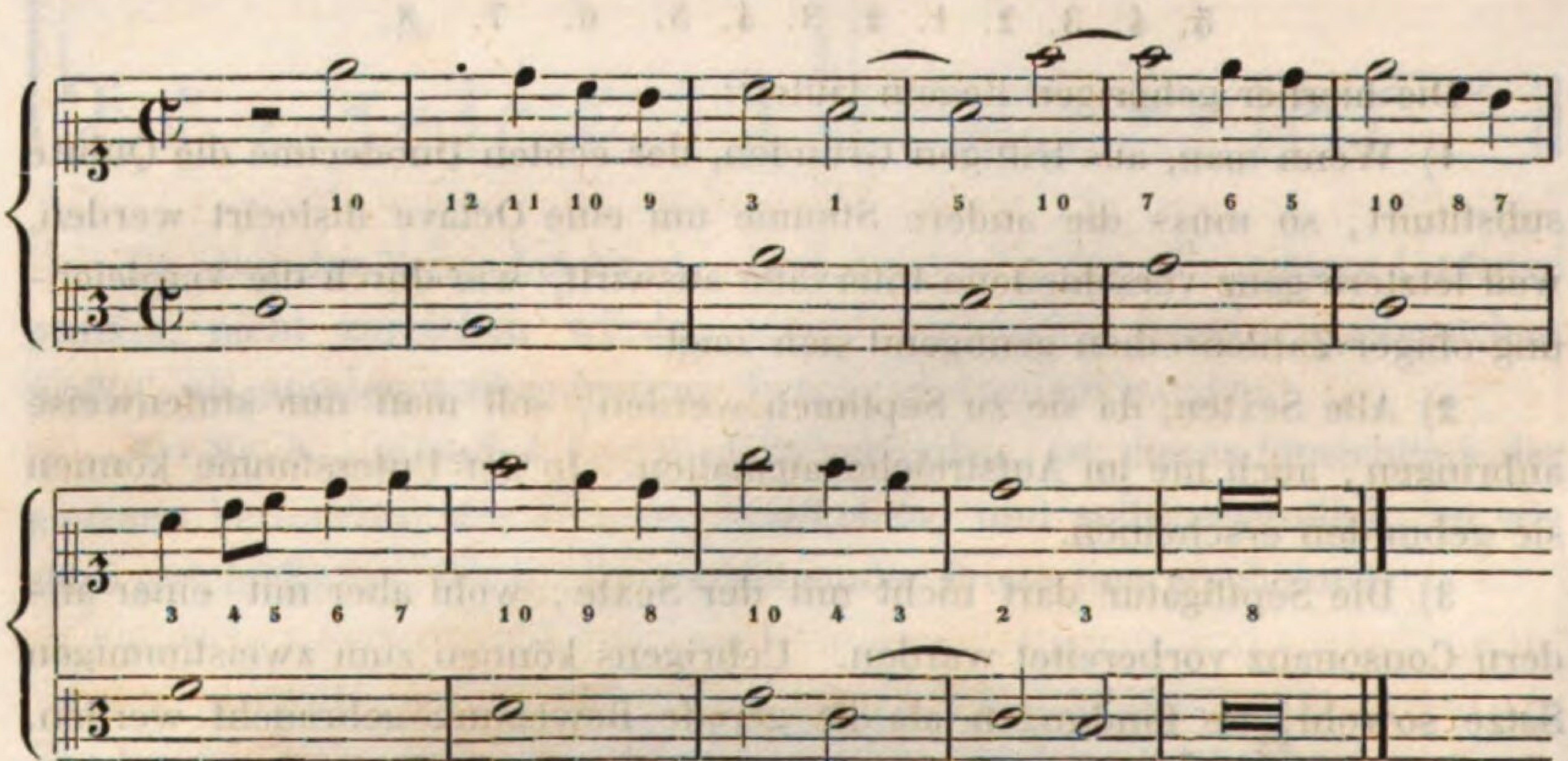
4) Um in der Haupttonart zu bleiben, muss die Oberstimme des *à due* mit der Quinte oder Duodecime anfangen und endigen, besonders bei der Inversion in die *Duodecima gravis*. Zur Versetzung hinauf kann die erste und letzte Note auch ein Einklang, oder die Octave sein.

5) Will man den Satz dreistimmig machen, so muss bei der Versetzung in die Oberduodecime unter die erste Note, welche die Dominante der Oberstimme sein wird, die dritte freie Stimme die Tonica erhalten, weil der Contrapunkt gerne eine Pause hat. Auch soll die letzte Note der Oberstimme, welche gleichfalls mit der Dominante schliesst, durch einige Takte verlängert werden, damit die andern zwei Stimmen eine freie Cadenz auf der Tonika machen können.

6) Soll ein *à due* vierstimmig werden, und durchaus in Duodecimen einhergehen, so darf man im zweistimmigen Entwurfe wechselweise nur Terzen, Quinten und Octaven, stets die Gegenbewegung, und keine Dissonanzbindung anbringen.

7) Wenn statt der Ober- oder Unterduodecime die natürliche Quinte remplacirt wird, darf man auch die reine Octave auf gute Taktheile nicht frei anschlagen, weil in den Versetzungen eine unvorbereitet eintretende Quarte entstünde. Dieser Fehler lässt sich auf zweierlei Art verbessern. Entweder bedient man sich des doppelten Contrapunktes der Octave bei der hinabzusetzenden Oberstimme; oder man nimmt gleich einen echten Contrapunkt der Duodecime. — Zu zweistimmigen Sätzen ist indessen, wie bereits gesagt, sowohl die Quart-, als auch die Secund- und Nonligatur anwendbar.

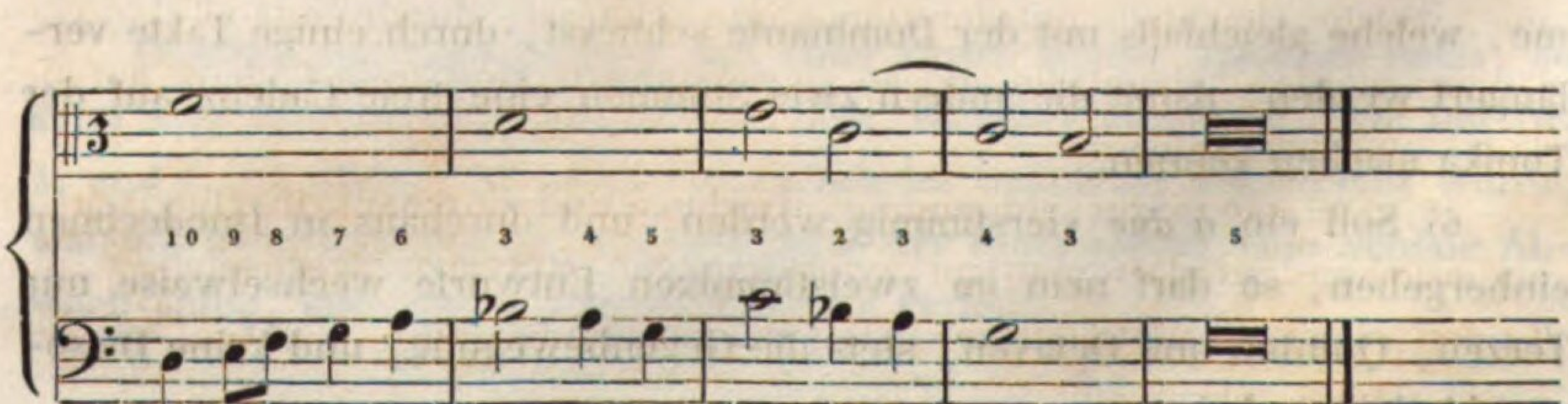
Practische Anwendung der festgestellten Regeln.



Evolutio in Duodecimam gravem.

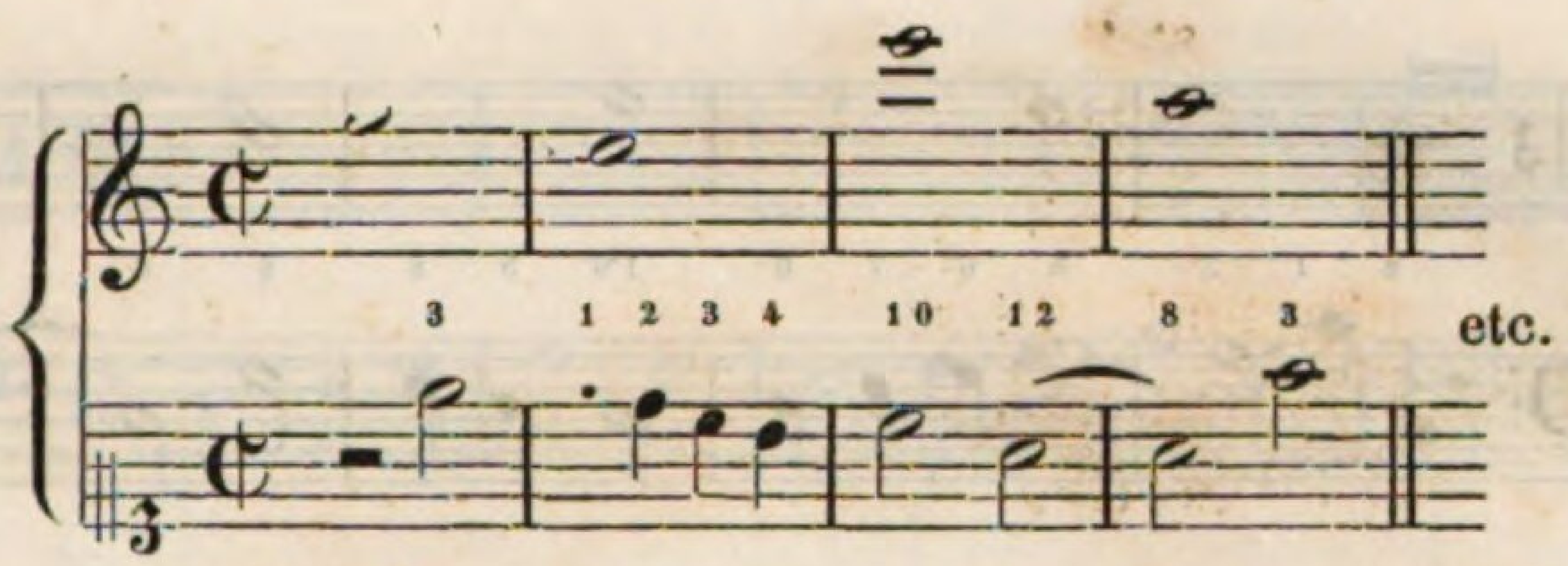


Duodecima gravis.



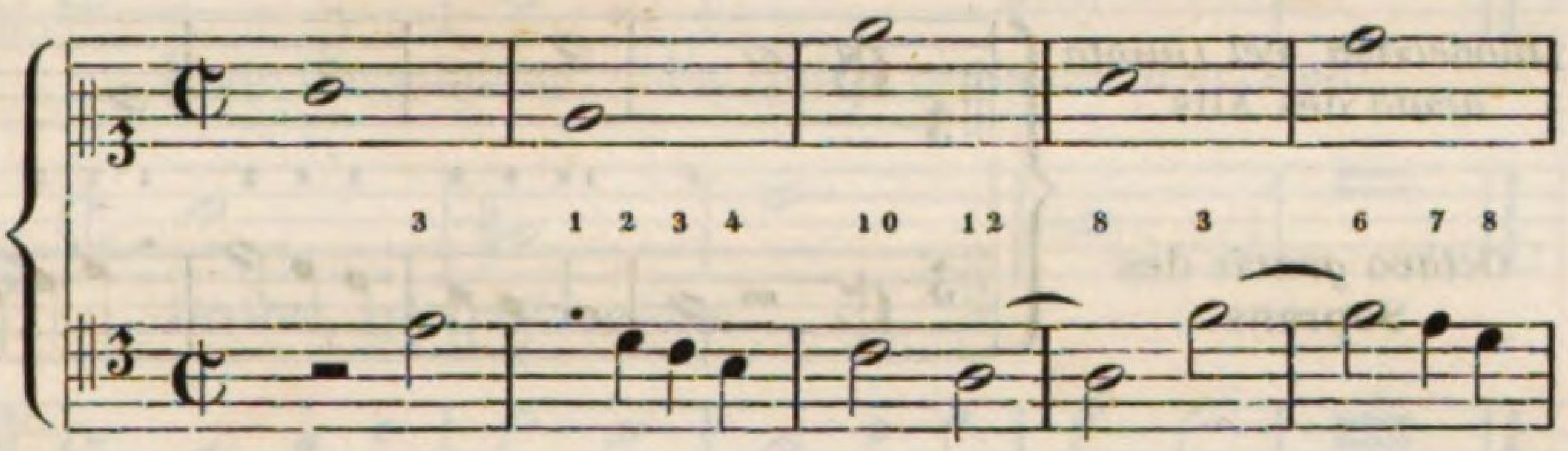
Duodecima acuta des Alts.

Octava localis; oder bleibende Stimme.



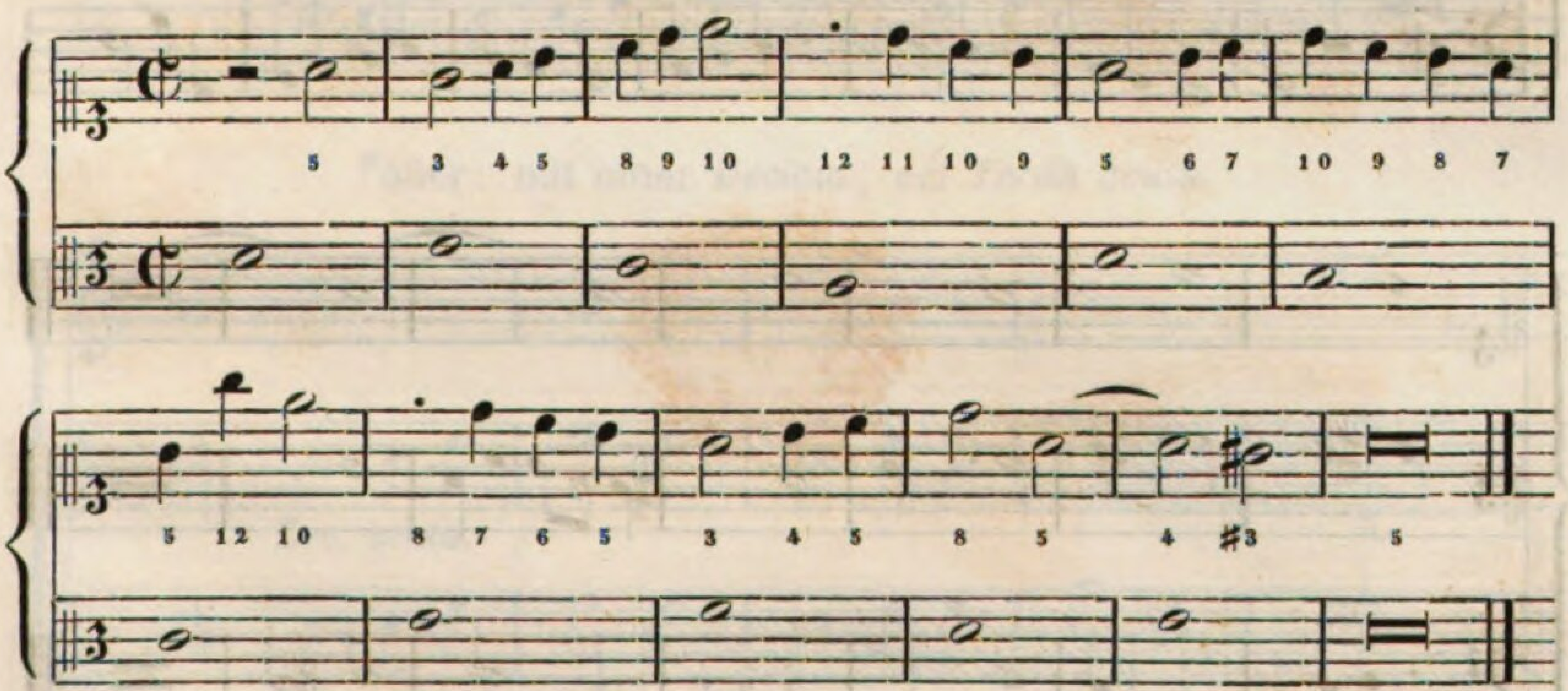
Quinta acuta des Alts.

Octava gravis des Soprans.

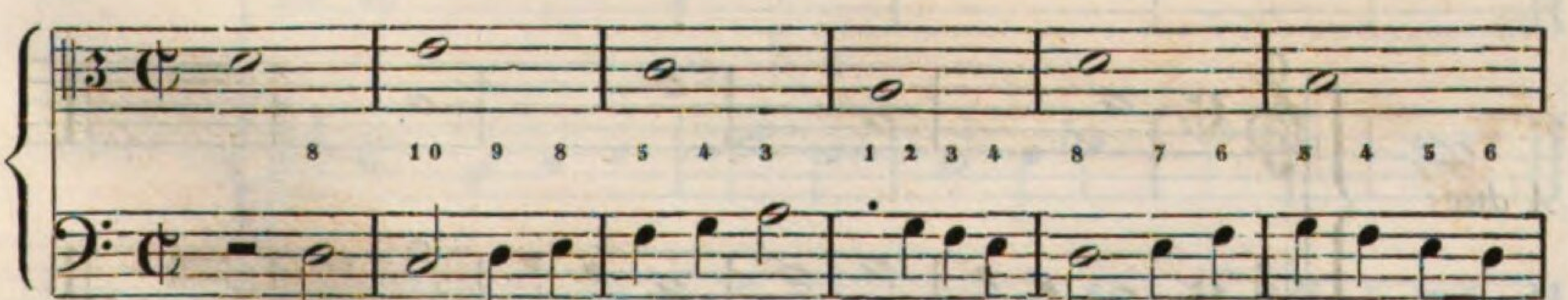




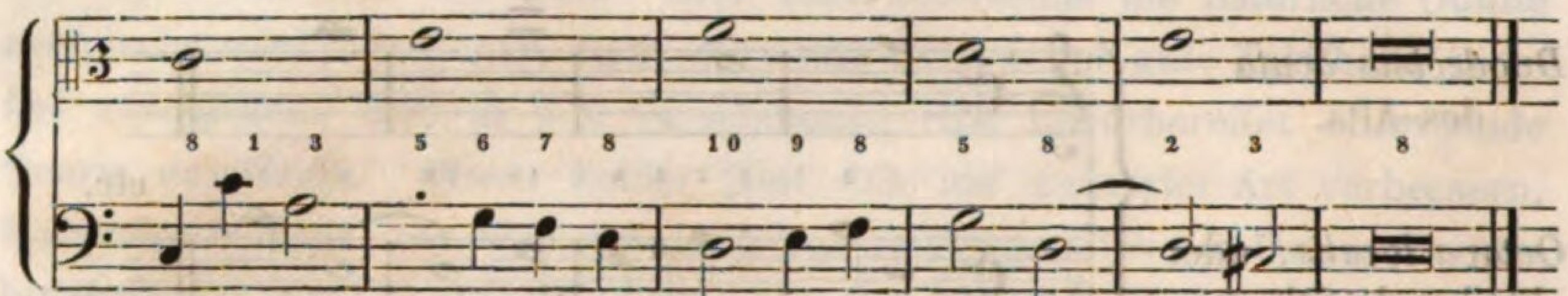
Contrapunkt mit einem Choralgesange.



Inversio:

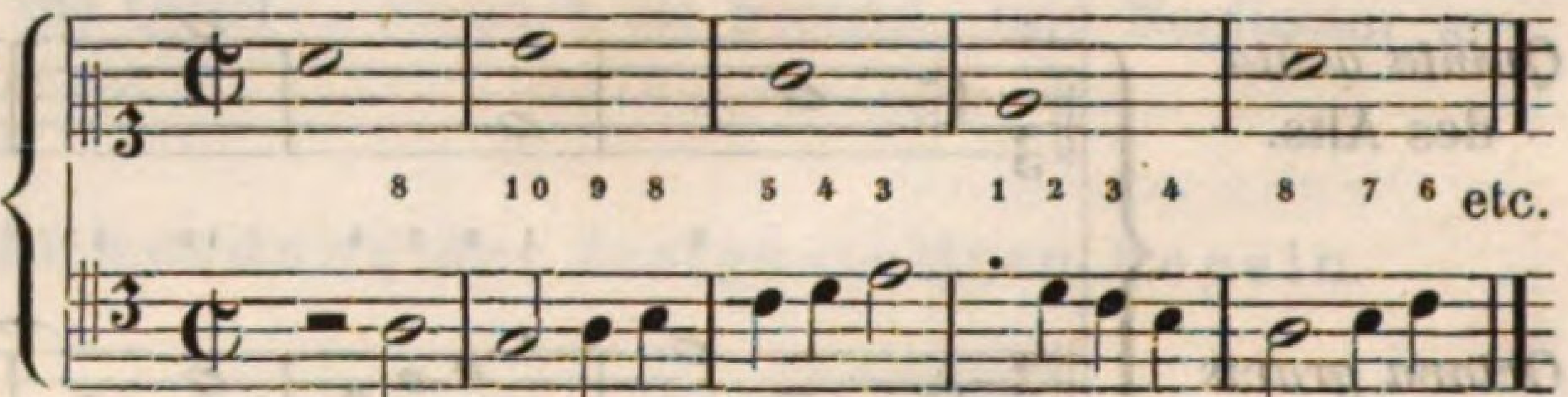


Duodecima gravis.

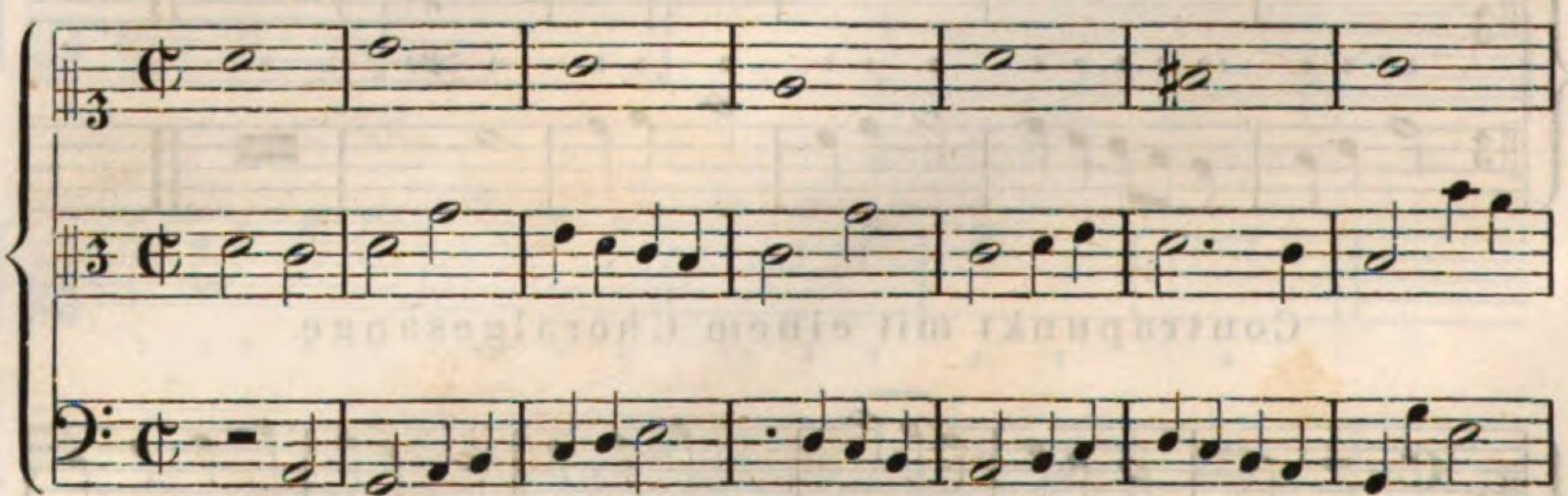


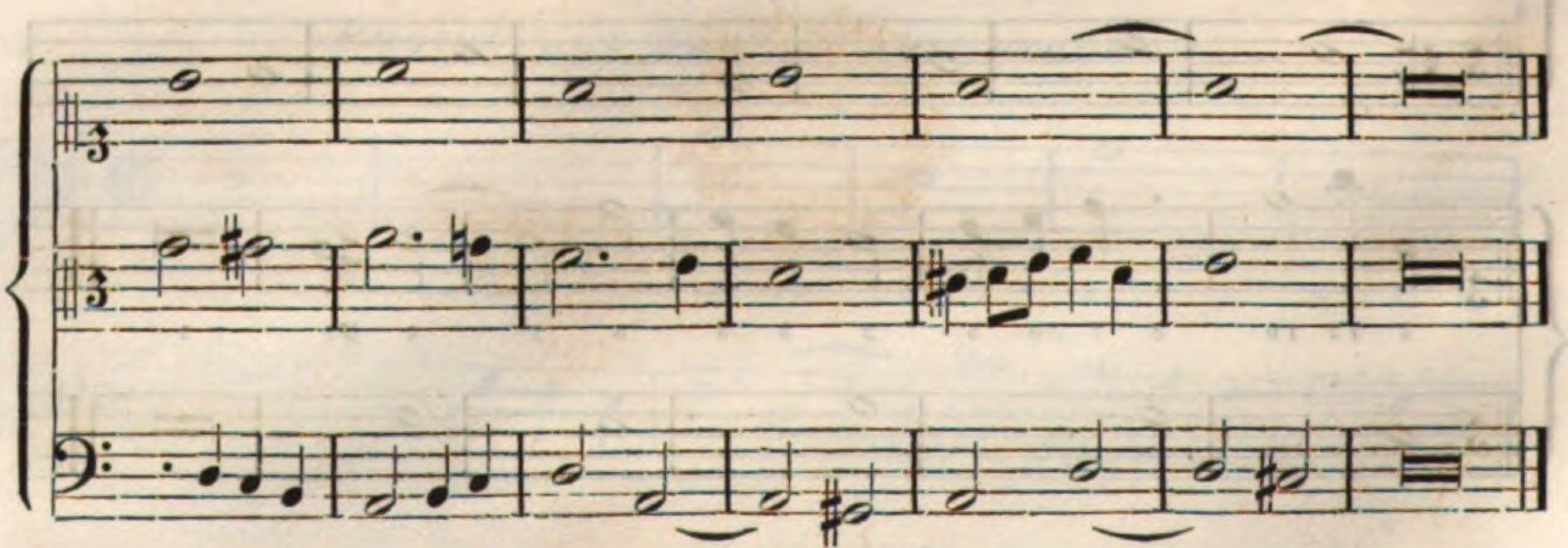
Duodecima, vel Quinta acuta des Alts.

Octava gravis des Soprans.

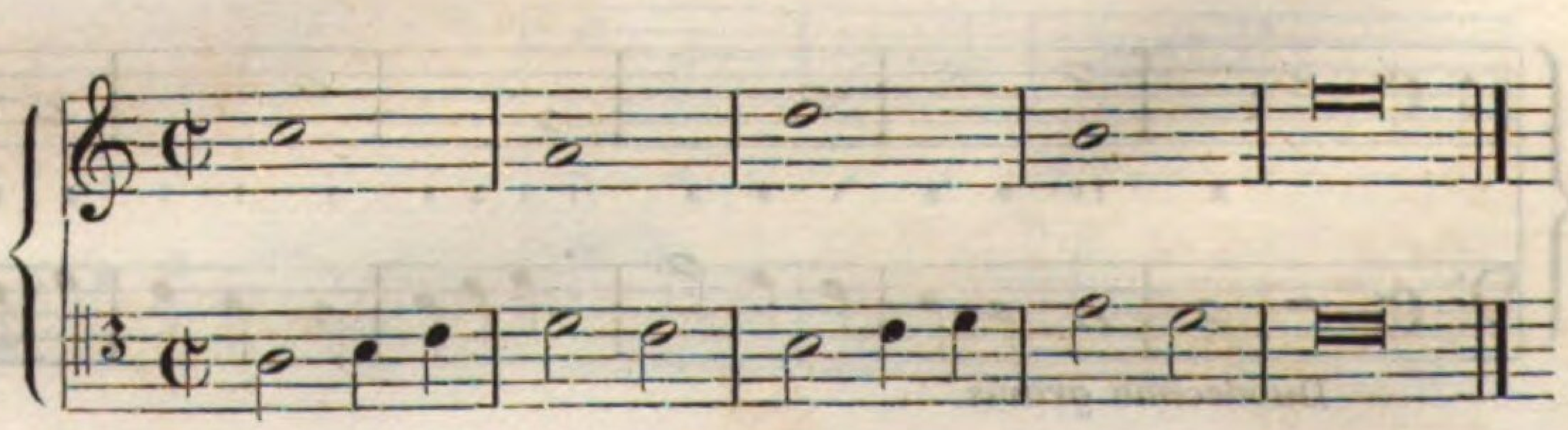


A Tre: Duodecima acuta, freie Stimme, *Octava gravis.*

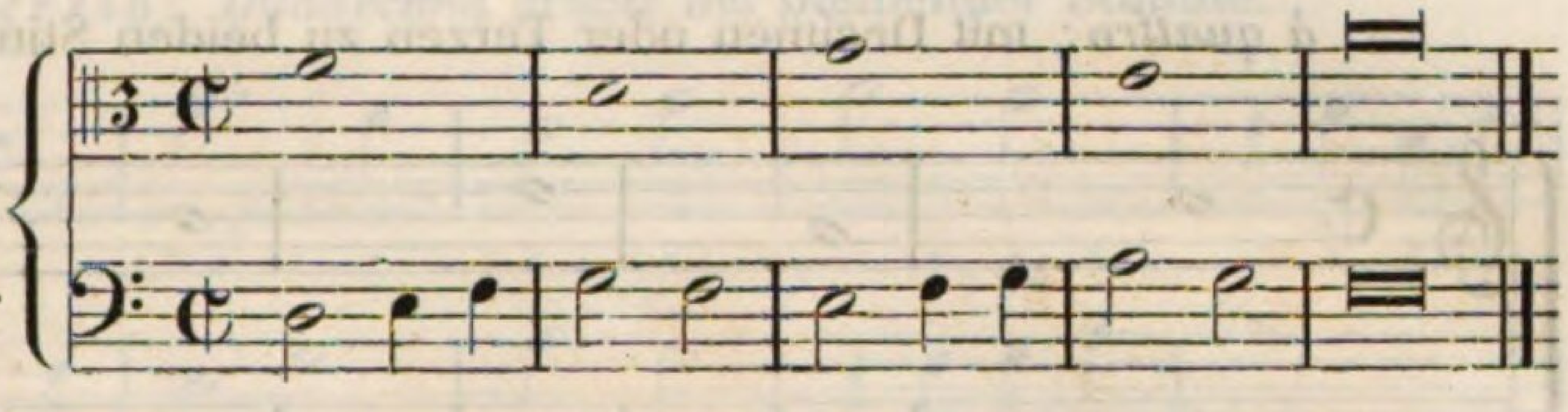




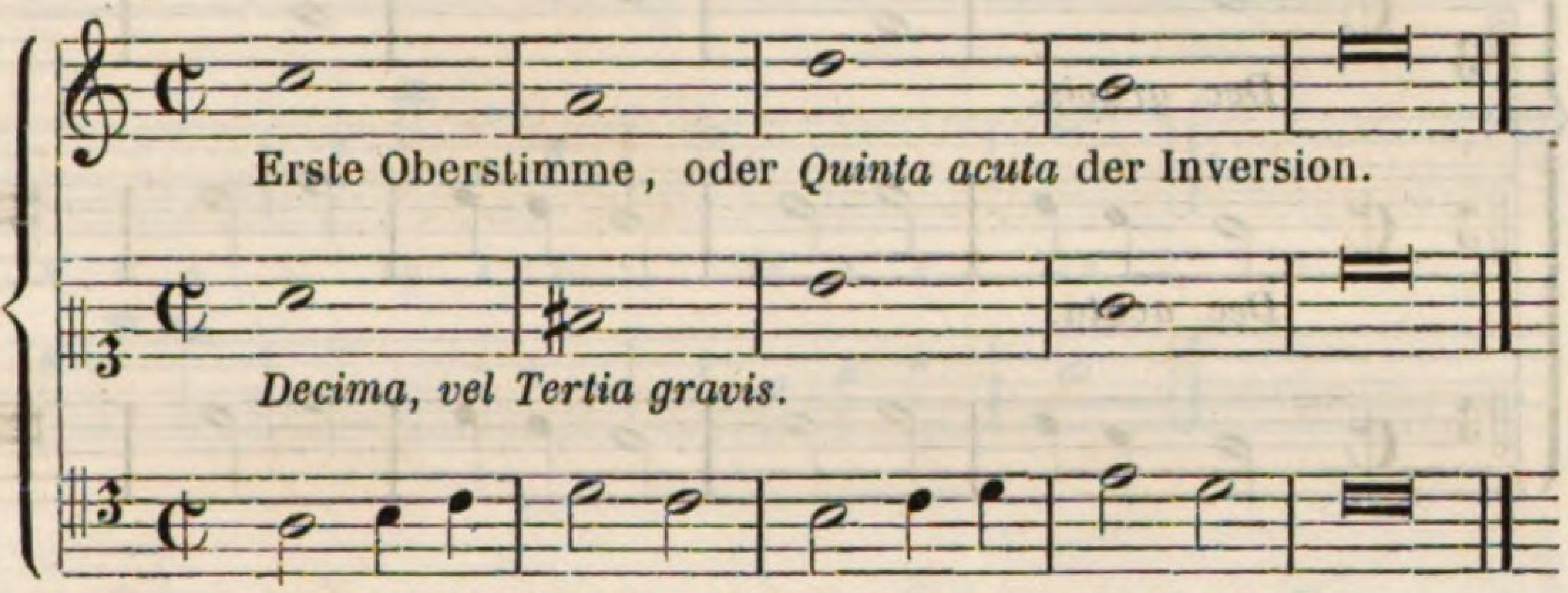
A due:



Duodecima, vel Quinta gravis beider Stimmen.

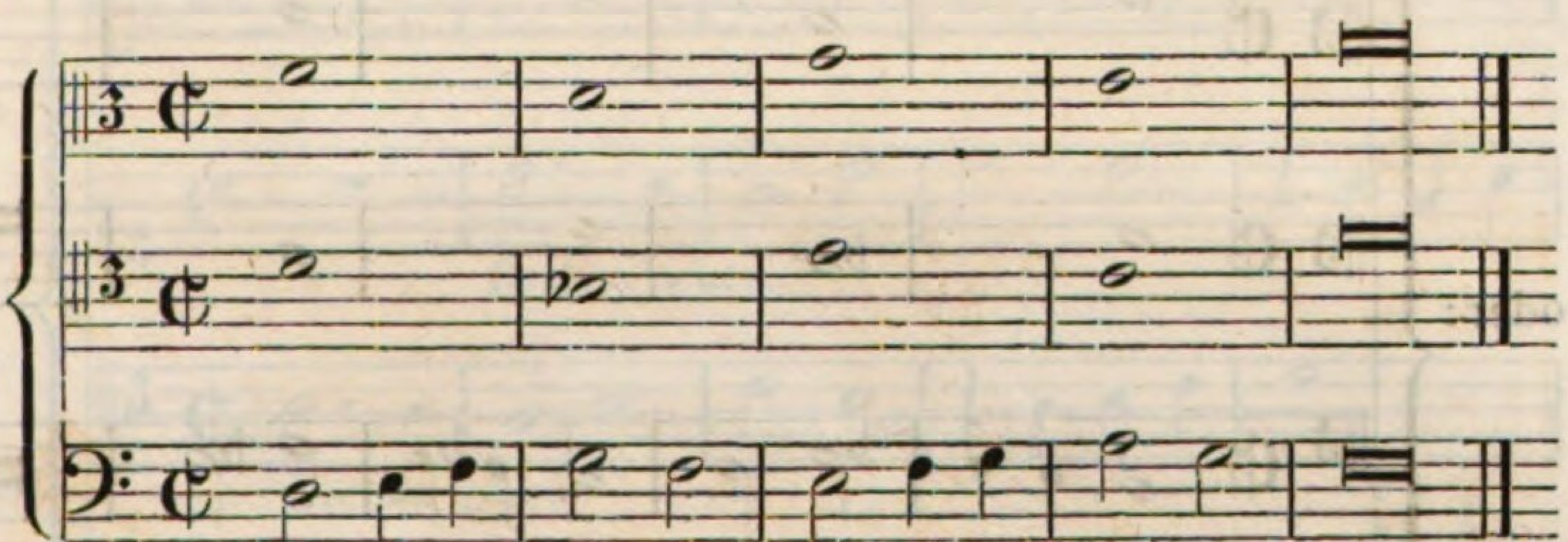


A tre:

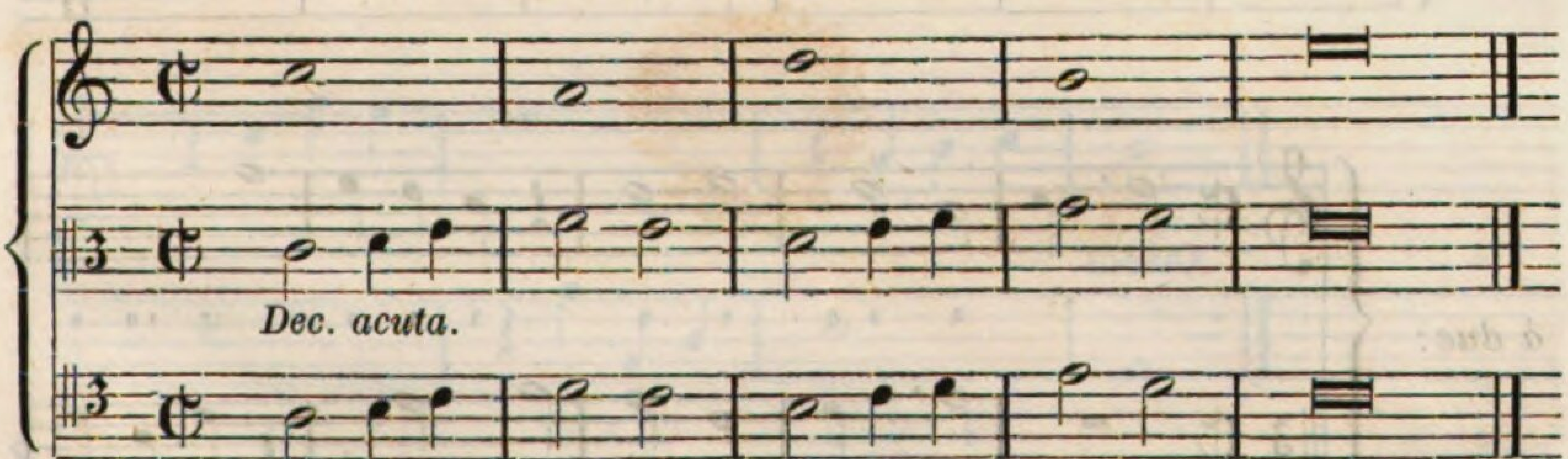


Erste Unterstimme, oder *Quinta acuta* der Inversion.

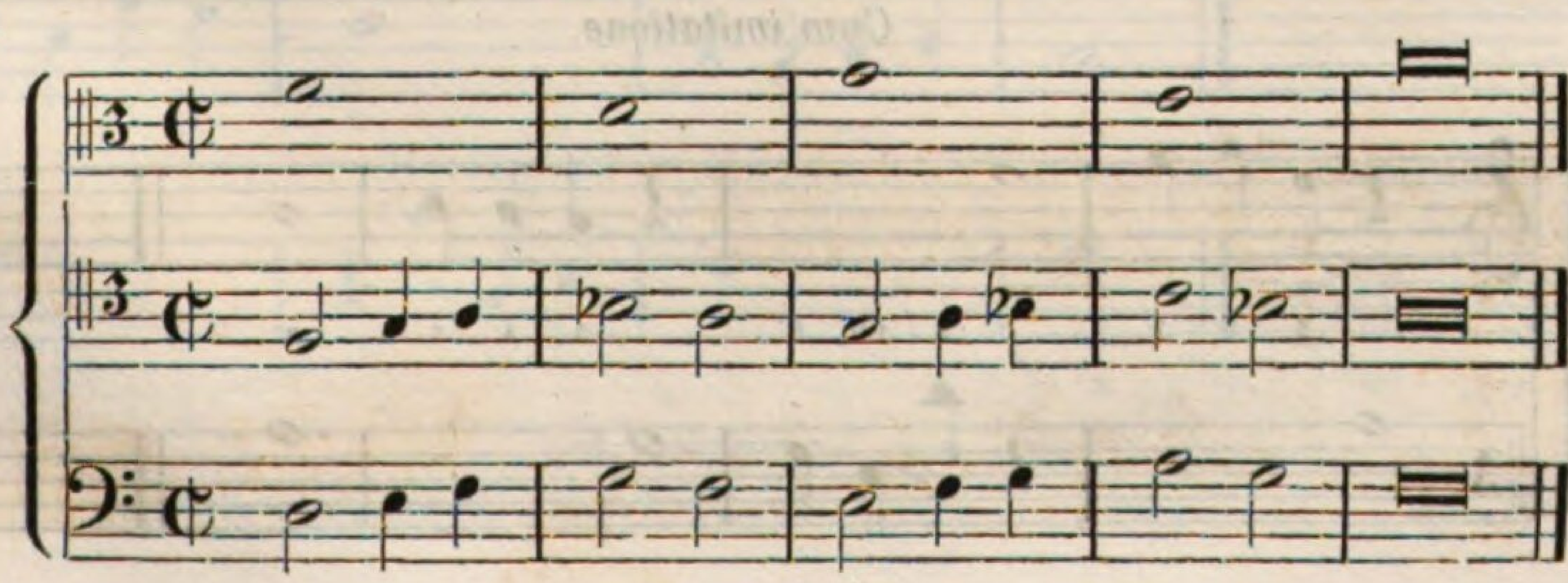
oder:



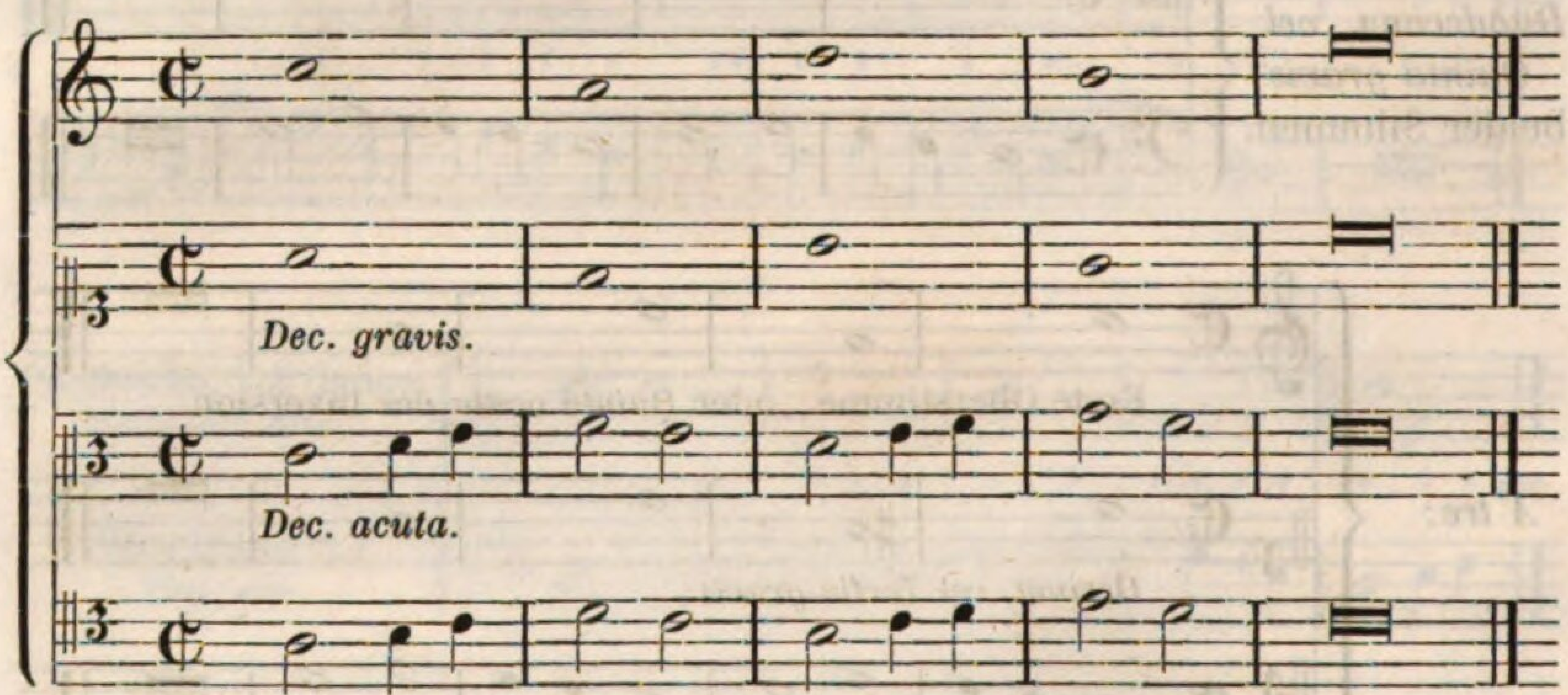
oder: mit einer *Decima, vel Tertia acuta.*



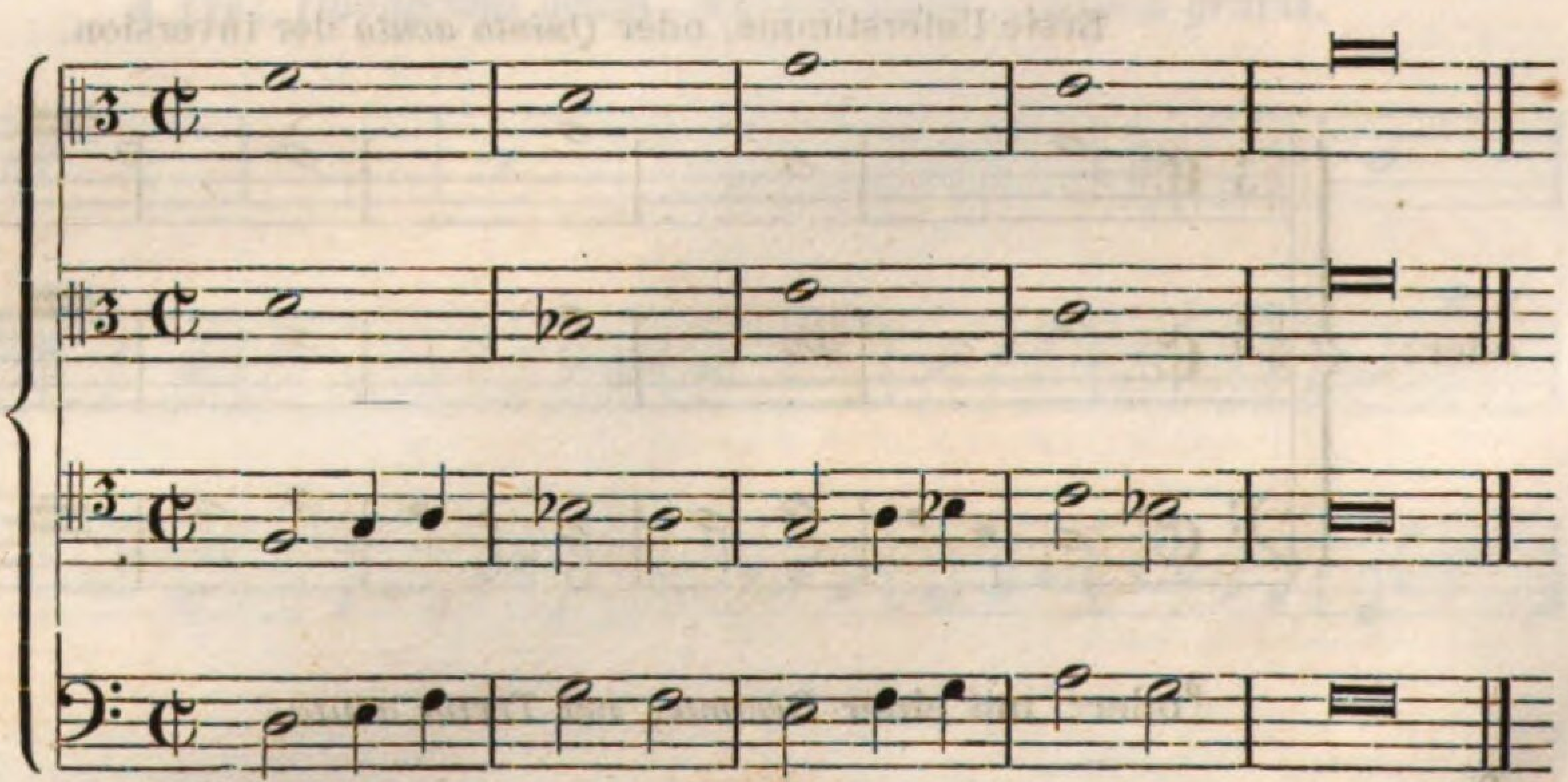
oder:



à quattro: mit Decimen oder Terzen zu beiden Stimmen.



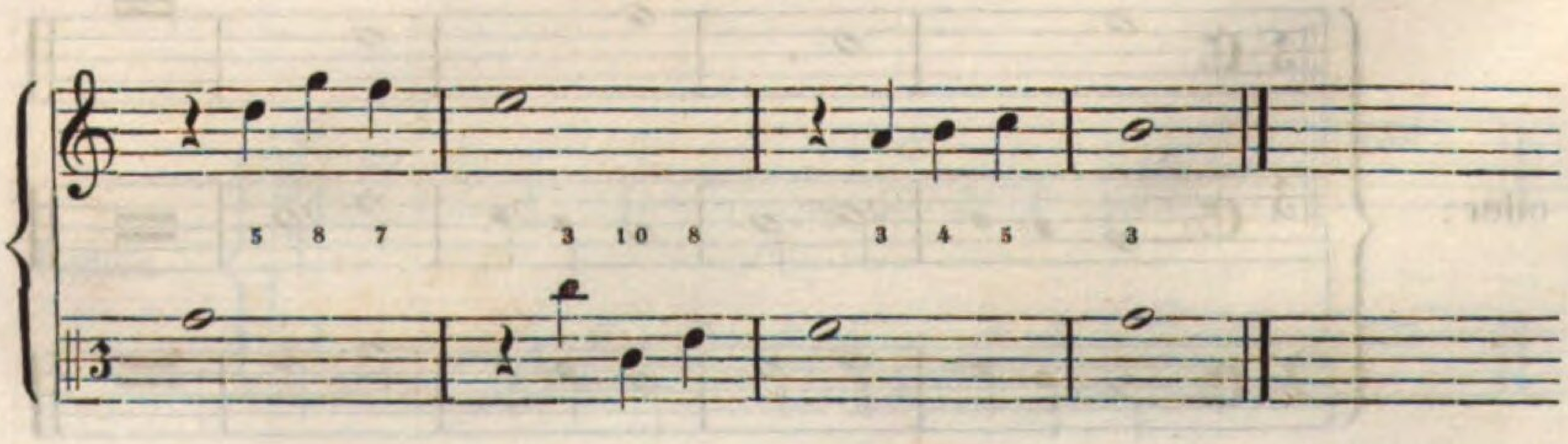
oder:



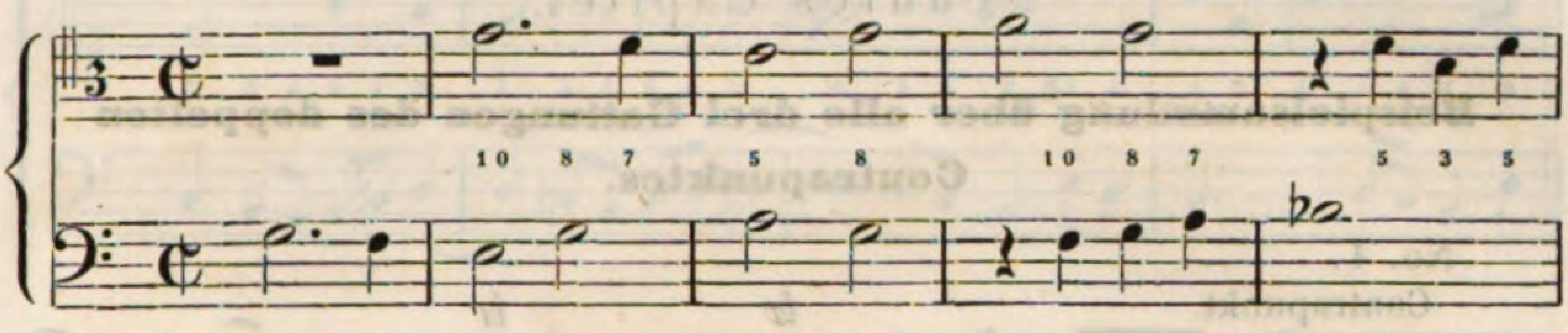
à due:

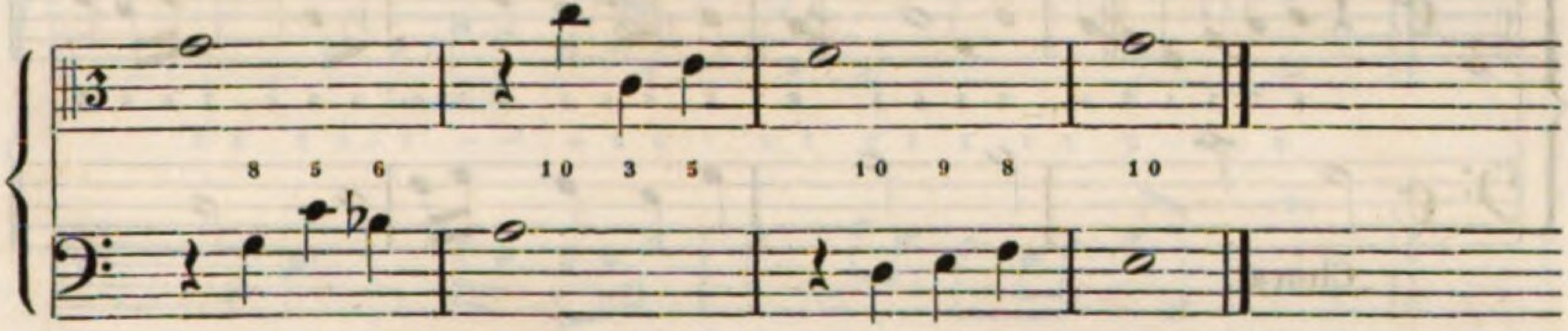


Cum imitatione.

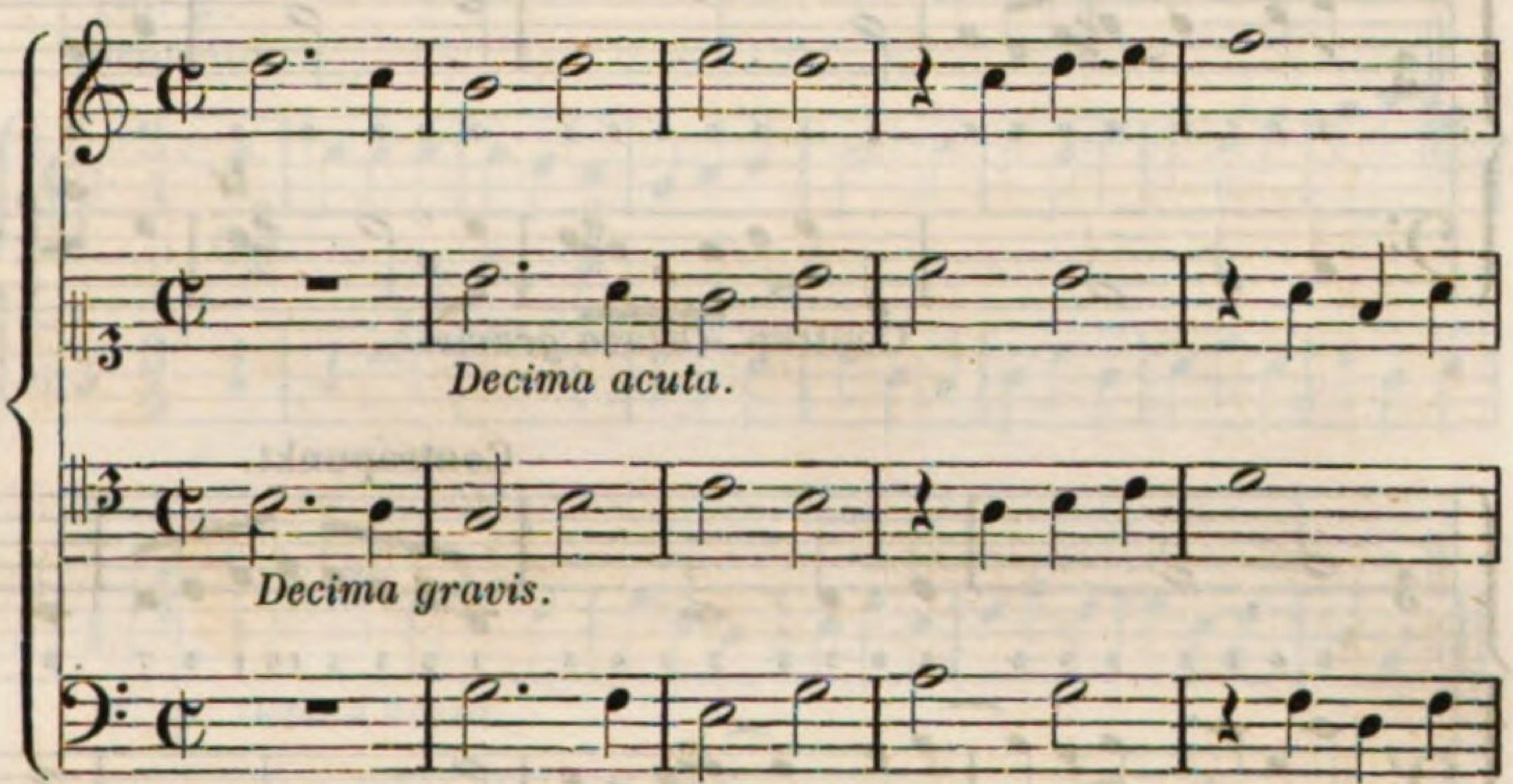


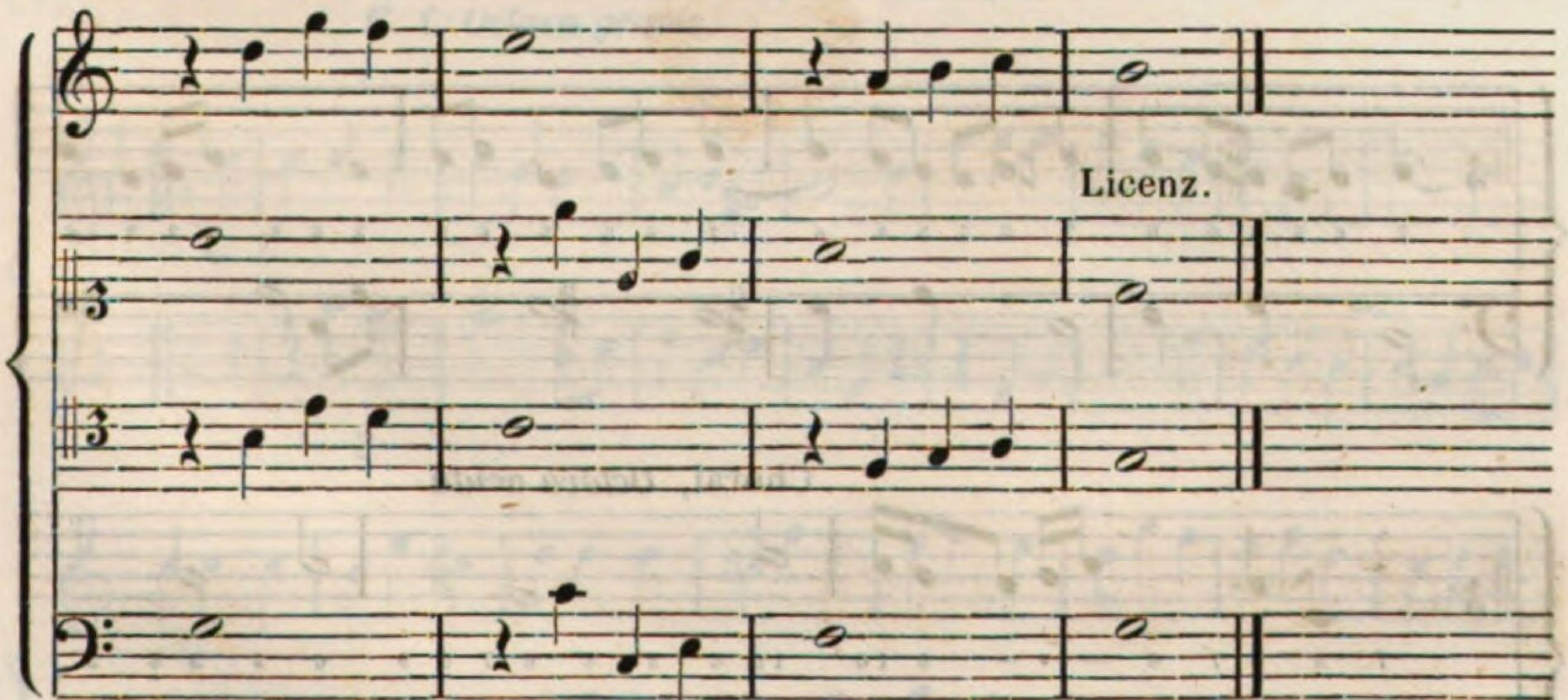
Inversio: *Duodecima gravis* bei bleibender Stimme.





à quattro:





Neuntes Capitel.

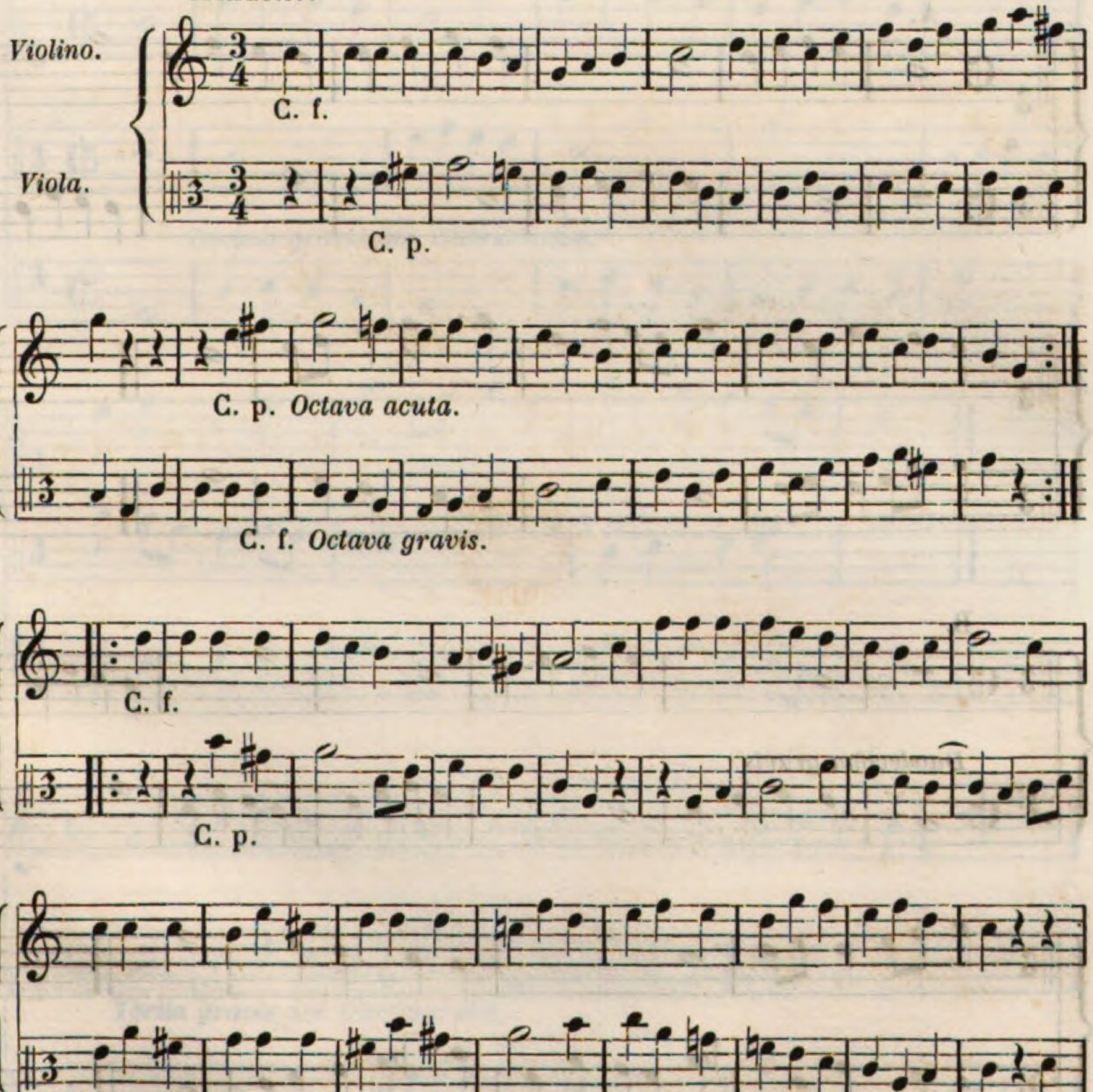
Beispielsammlung über alle drei Gattungen des doppelten Contrapunktes.

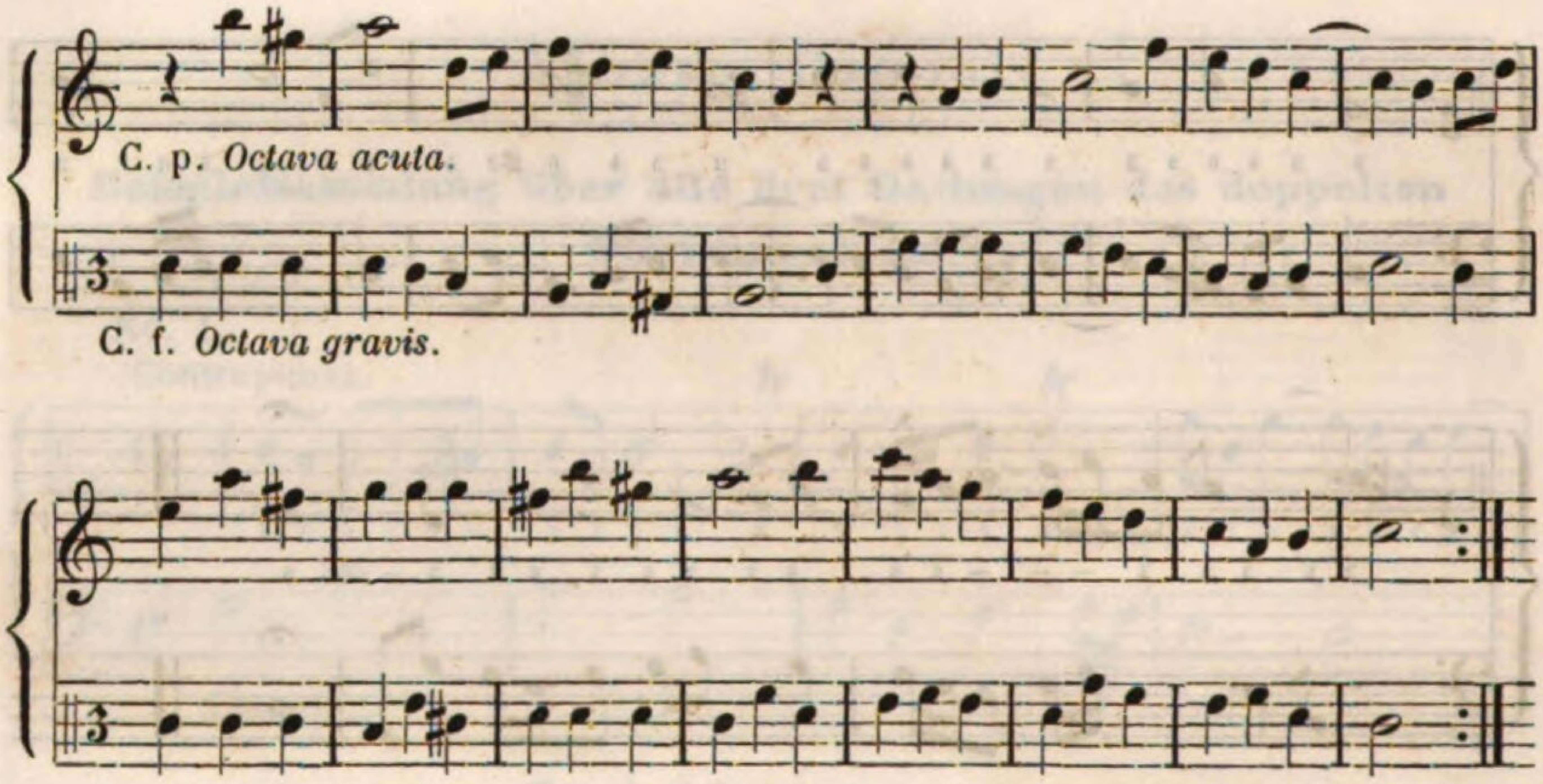
No. 1.





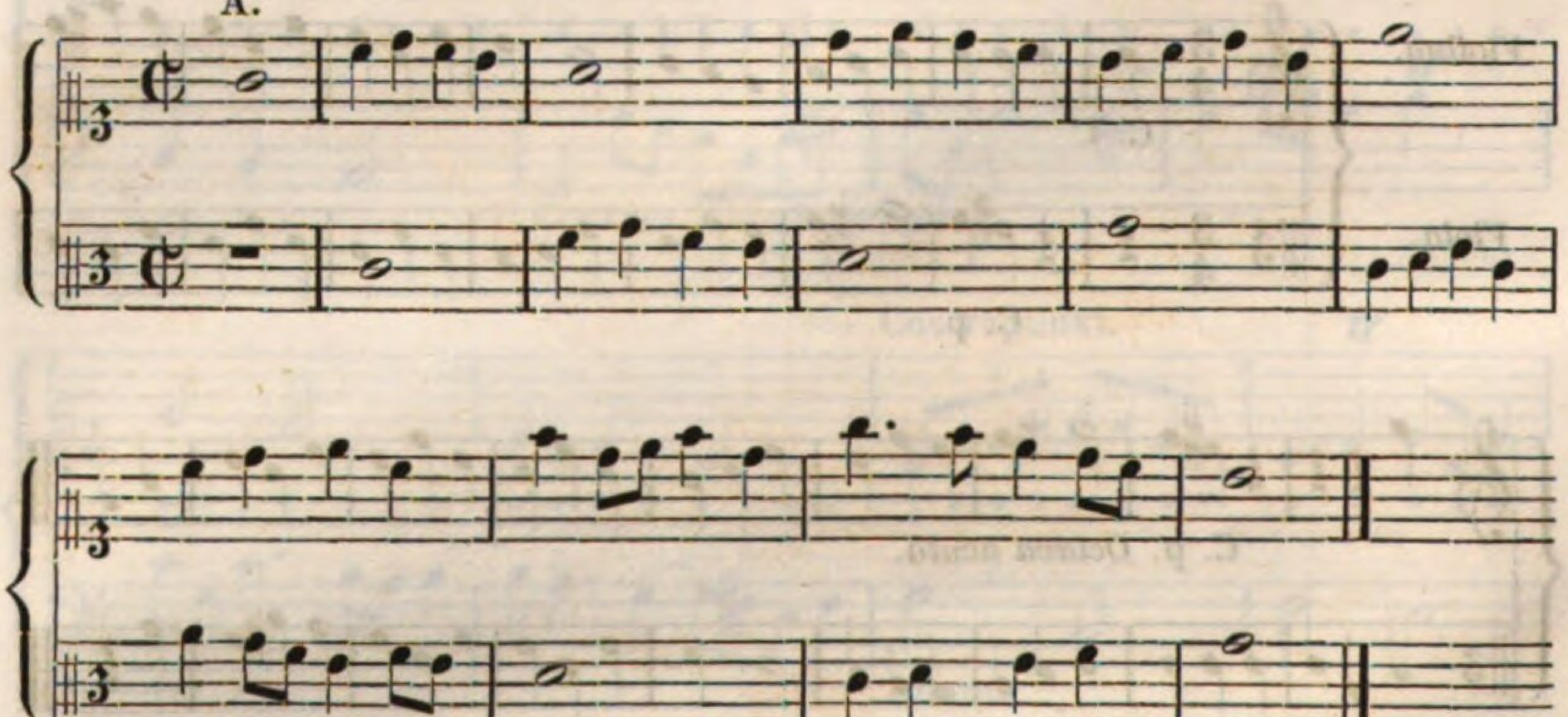
No. 2.
Menuetto.



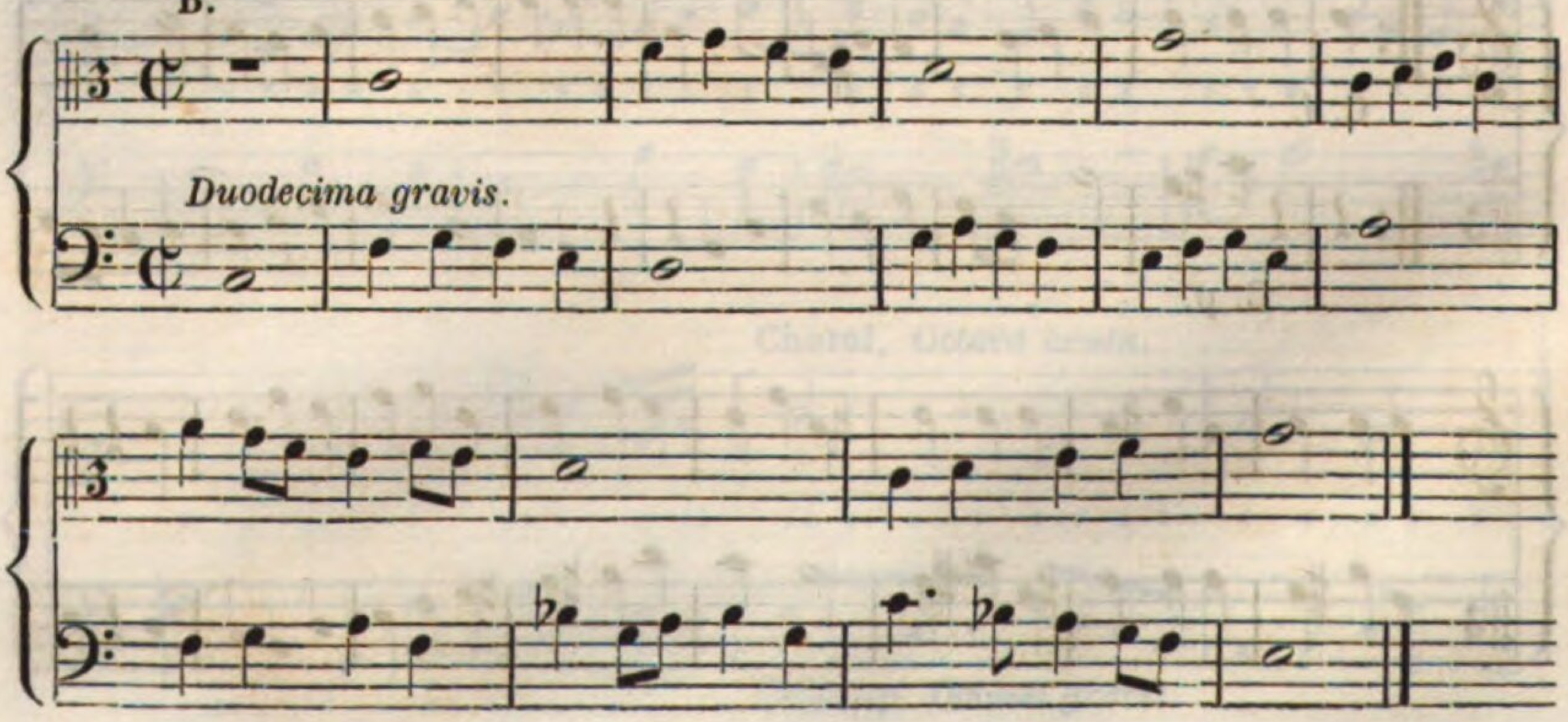


No. 3.

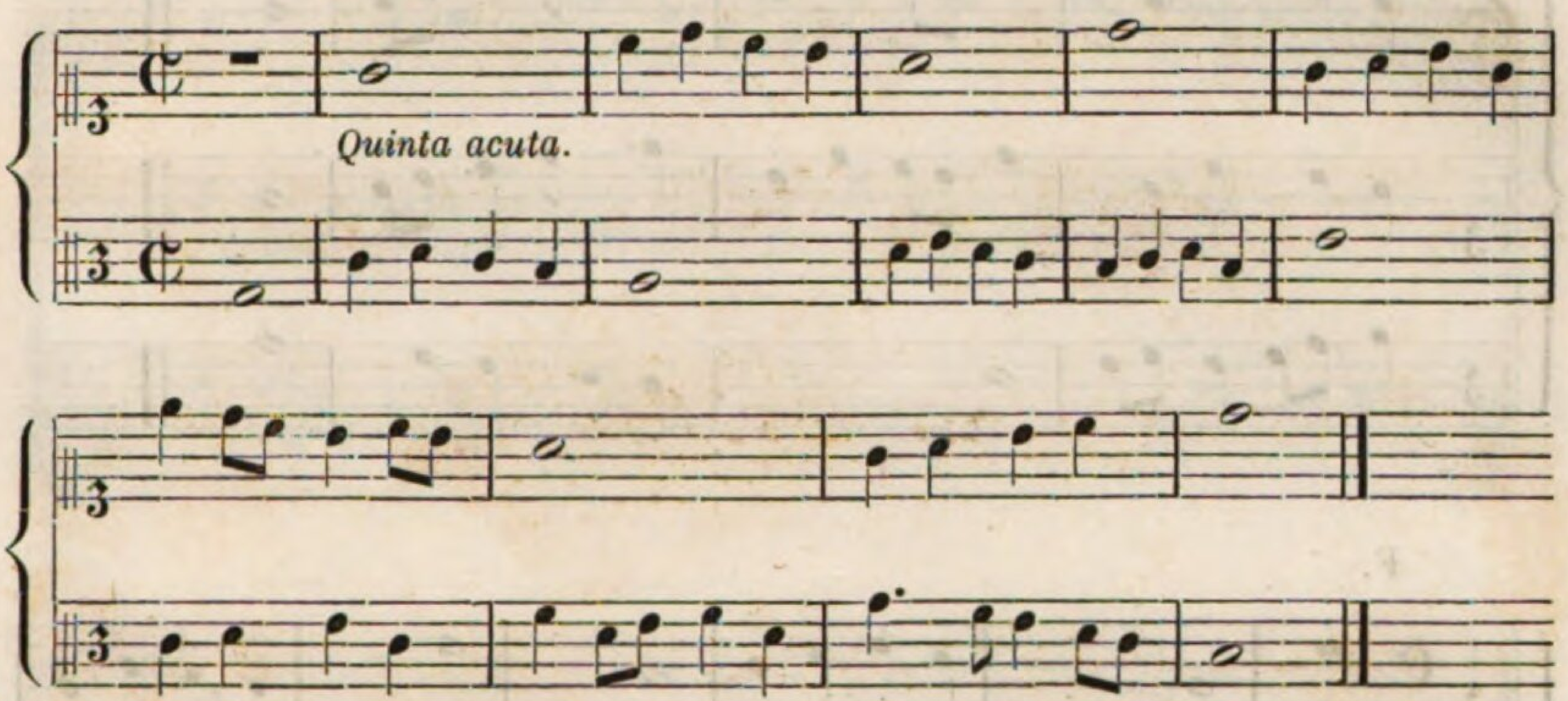
A.



B.



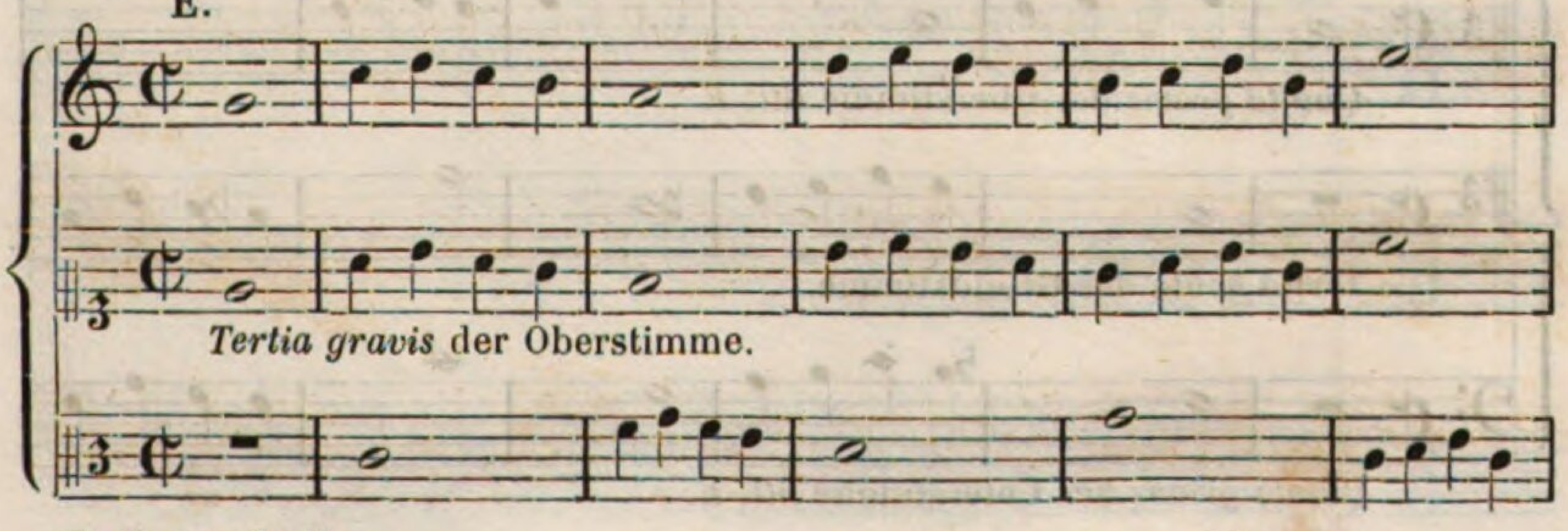
C.

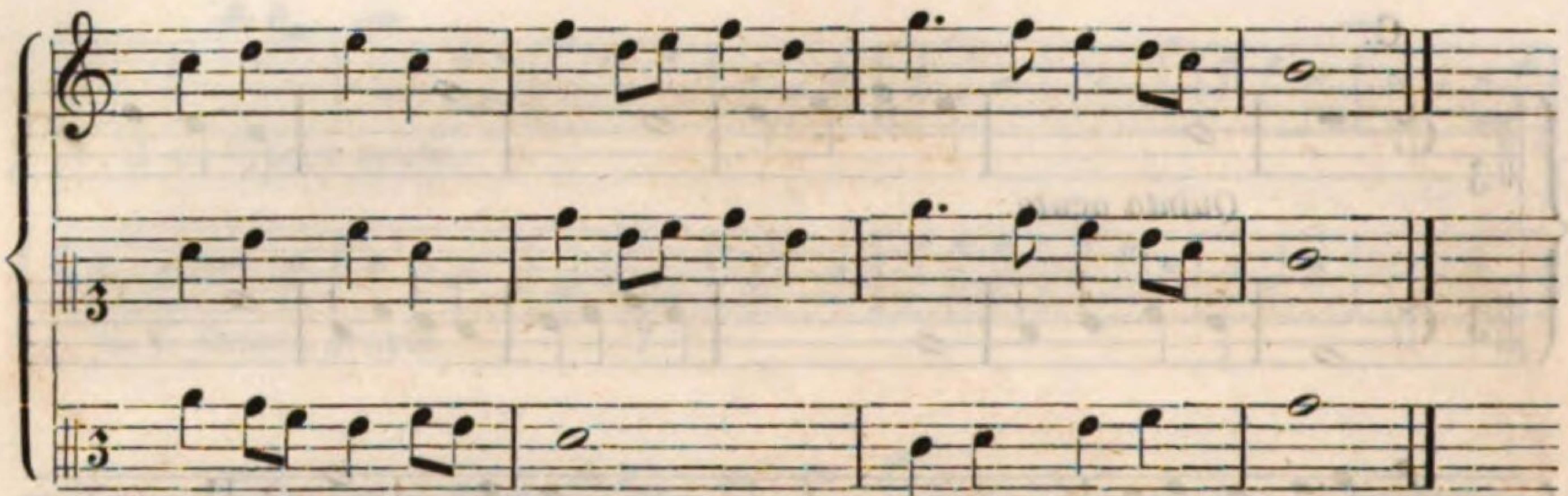

Quinta acuta.

D. *a tre:*


Decima gravis der Oberstimme.

E.


Tertia gravis der Oberstimme.

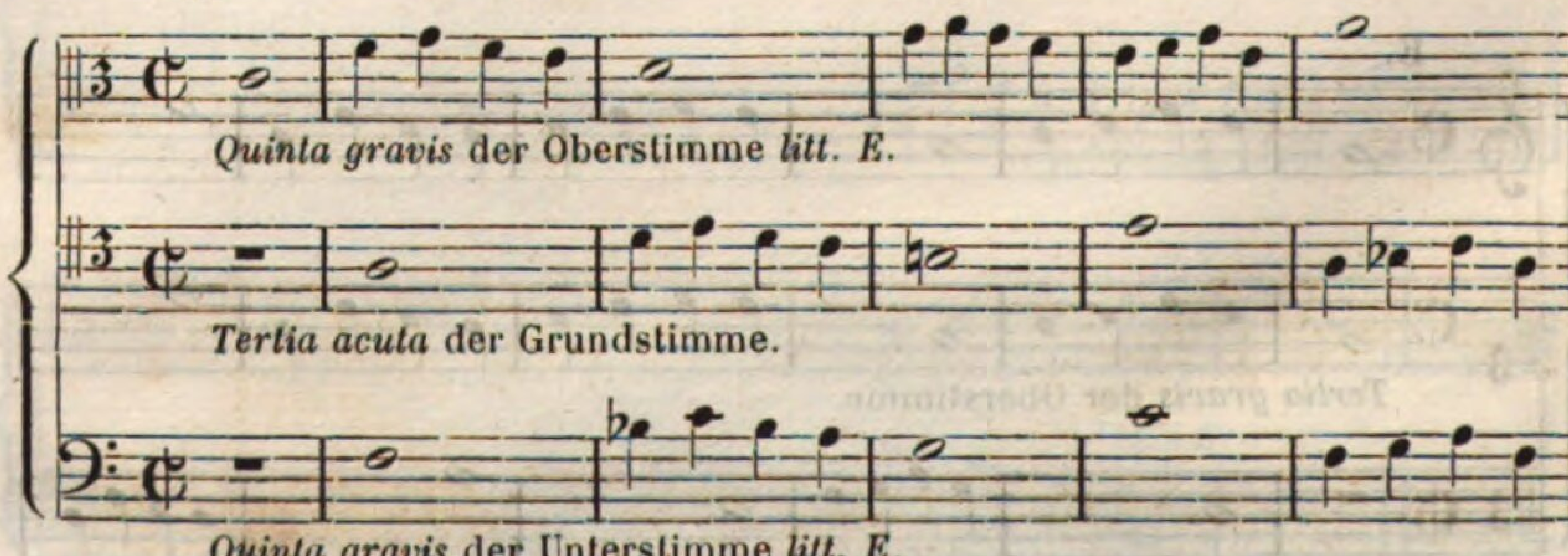


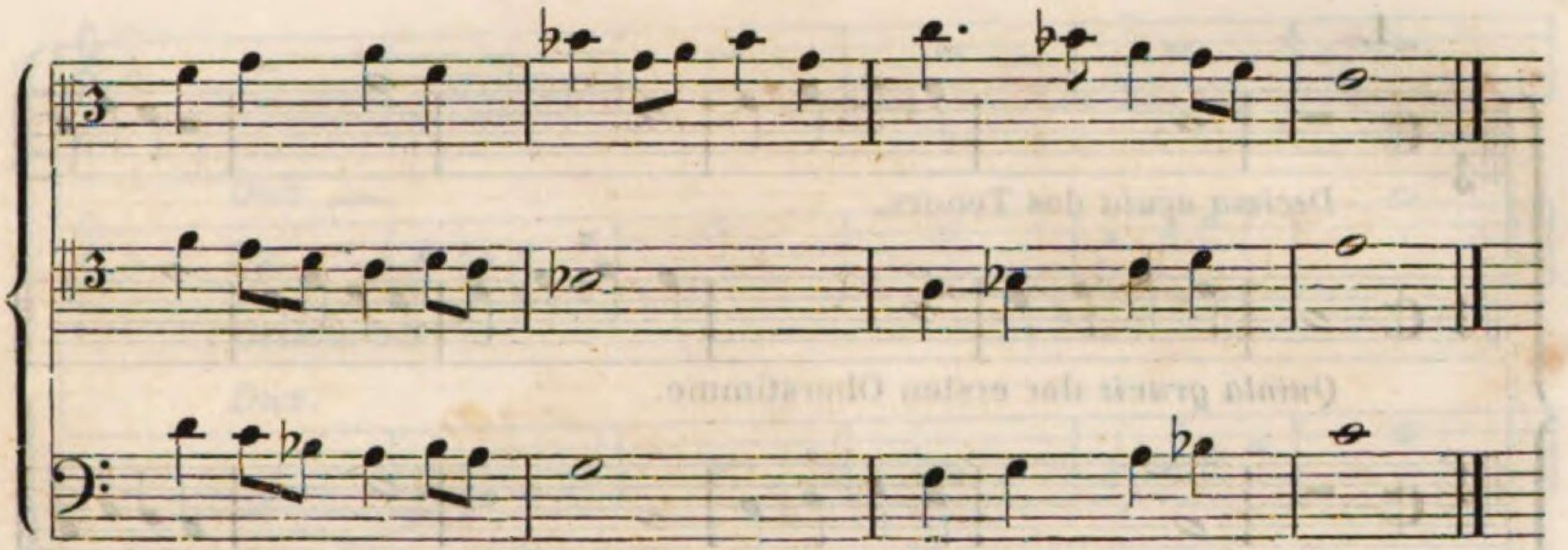
F.


Decima acuta der Unterstimme.
Octava gravis der vorigen Oberstimme.
Octava localis der vorigen Unterstimme.

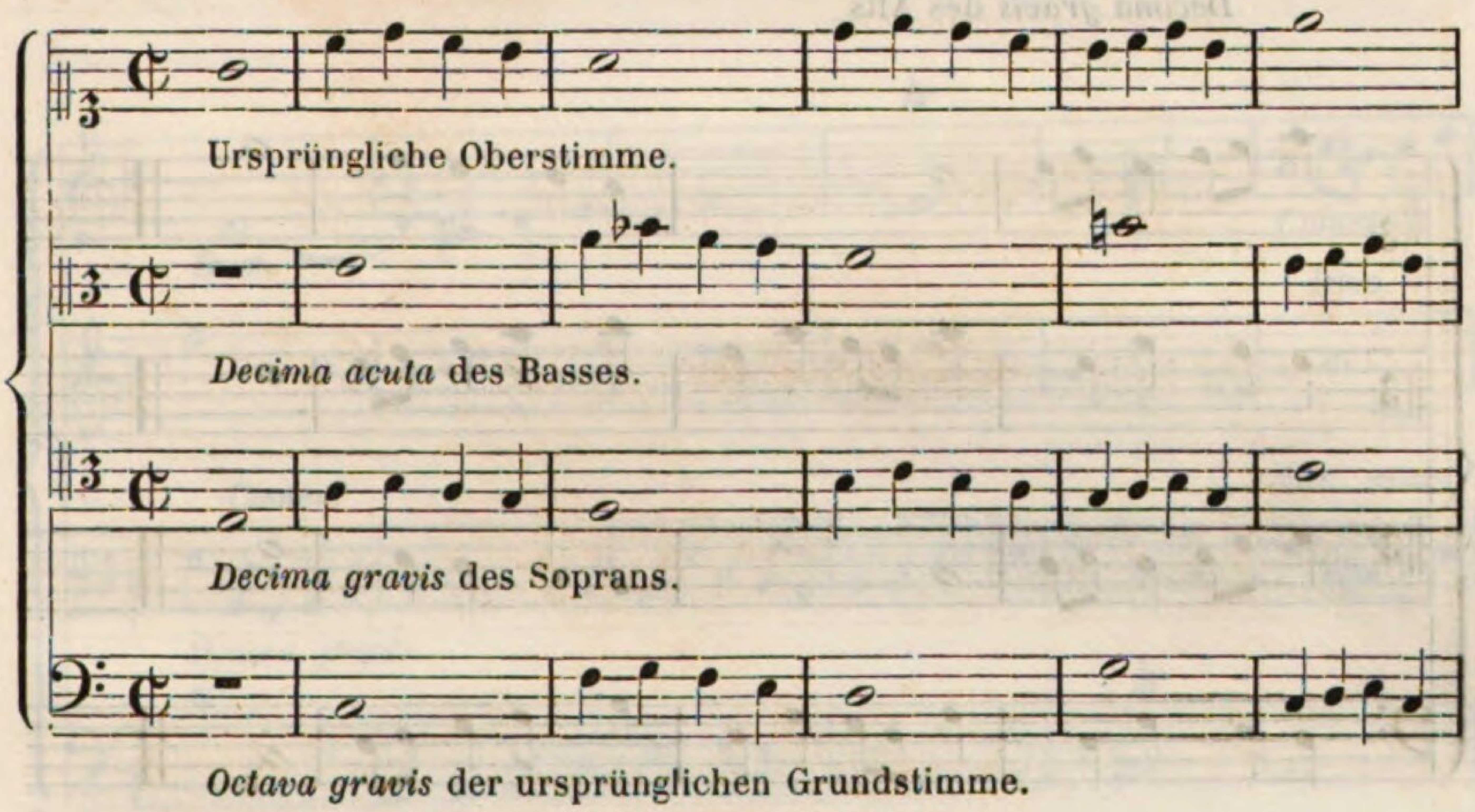


G.


Quinta gravis der Oberstimme litt. E.
Tertia acuta der Grundstimme.
Quinta gravis der Unterstimme litt. E.



H. *à quattro:*


Ursprüngliche Oberstimme.
Decima acuta des Basses.
Decima gravis des Soprans.
Octava gravis der ursprünglichen Grundstimme.



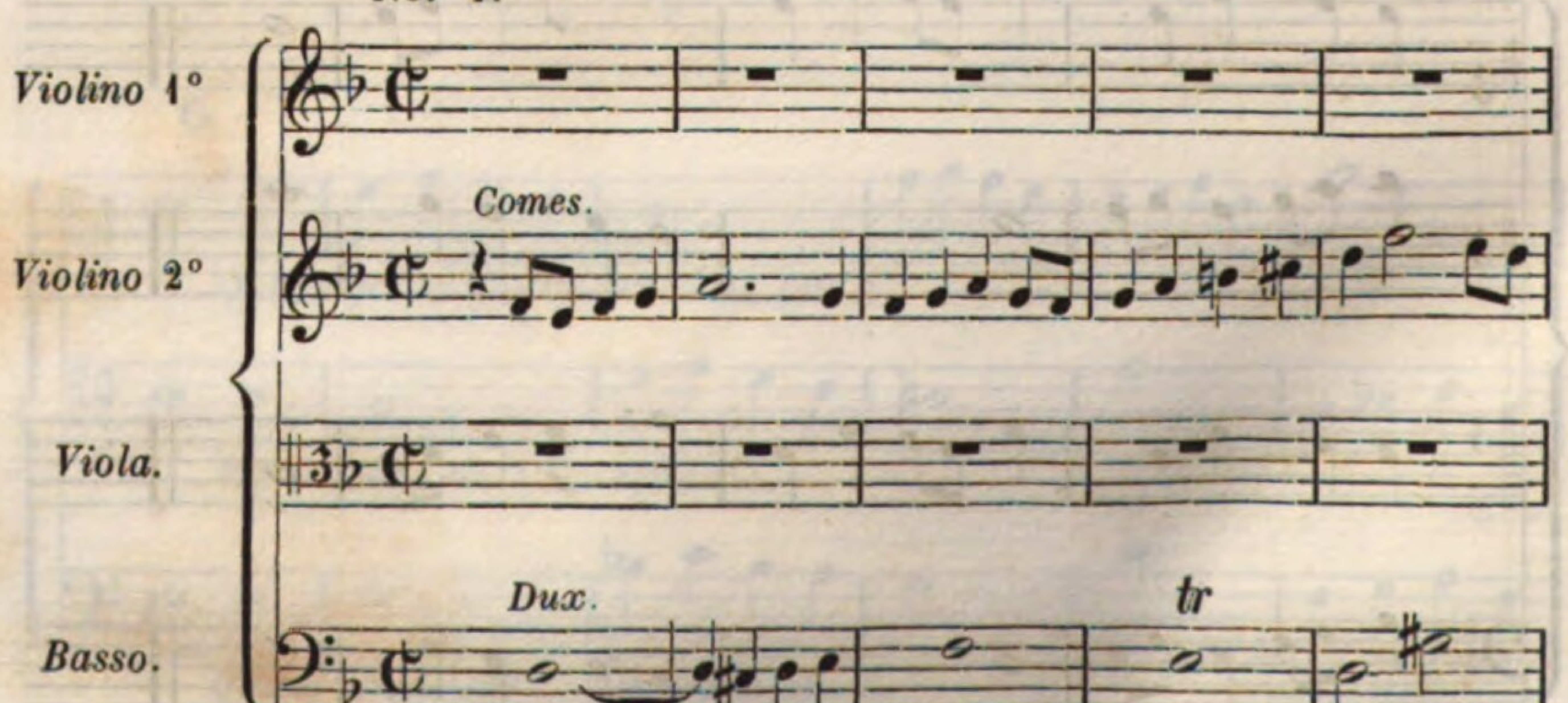
I.



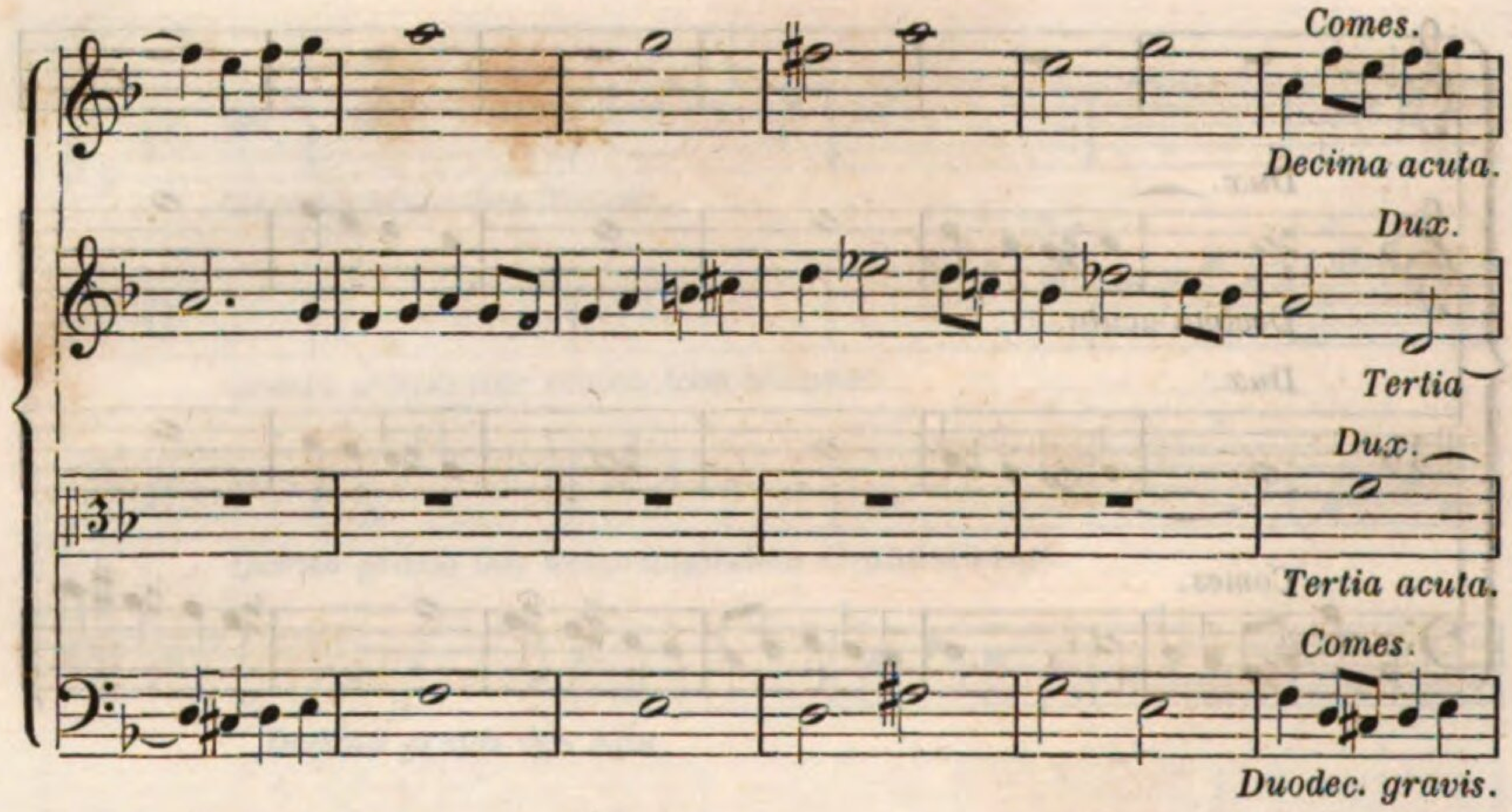


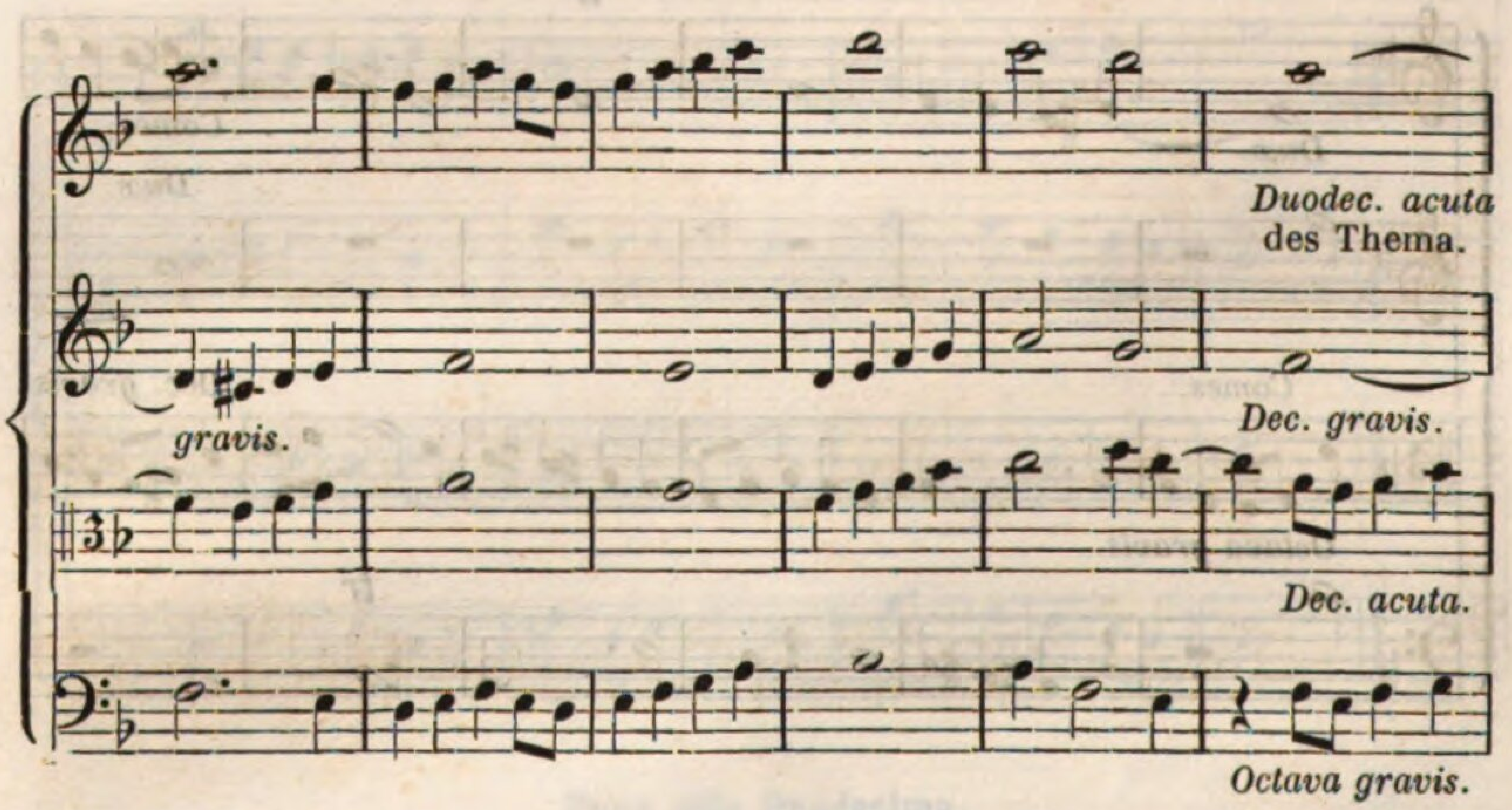
Fuga alla Duodecima.

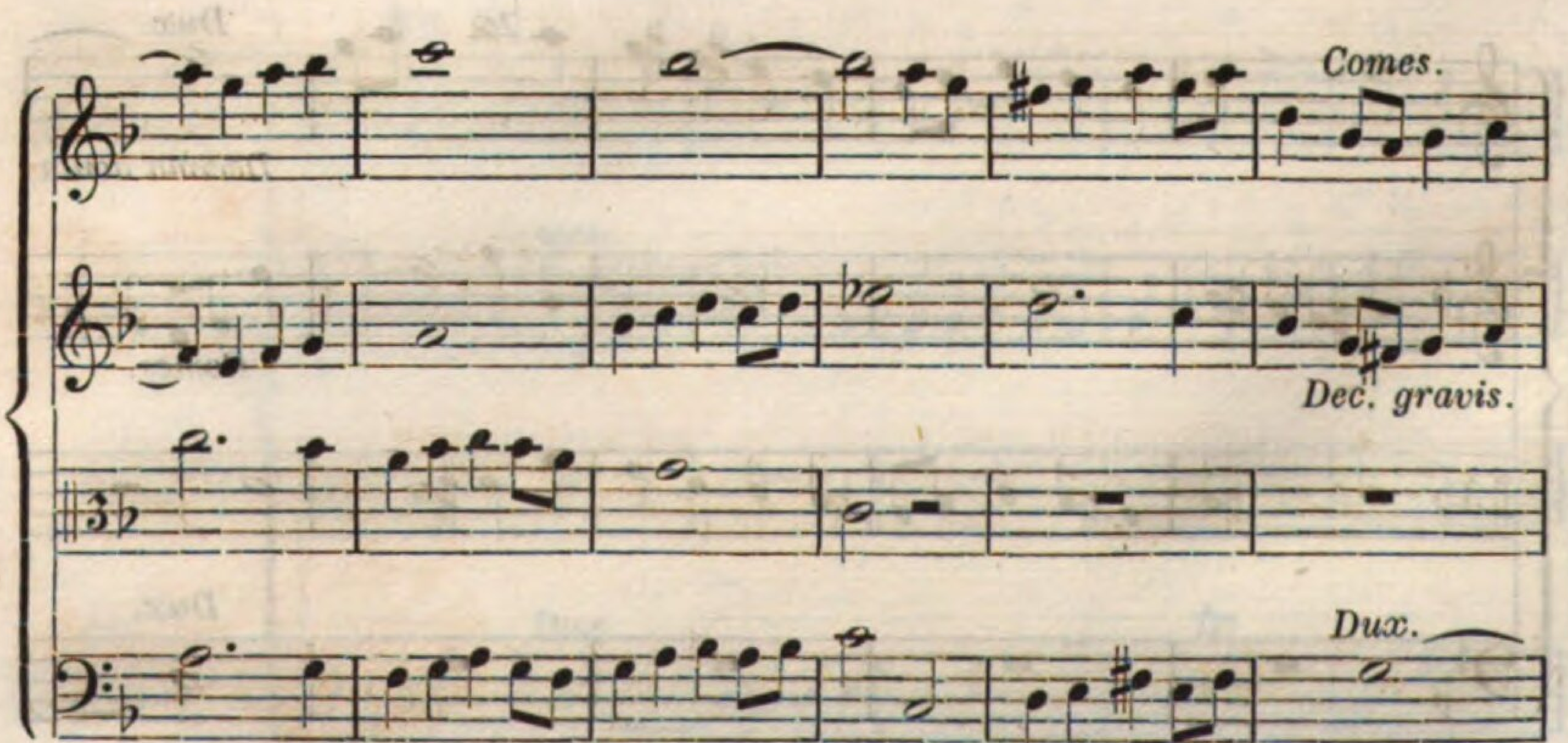
No. 4.




Dux.
Decima acuta.
Dux.
Comes.
tr
Dux.
Comes.
Dux.
Comes.
Dec. gravis.
Octava gravis.
tr
Dux.
Decima acuta.
Comes.
Dux.

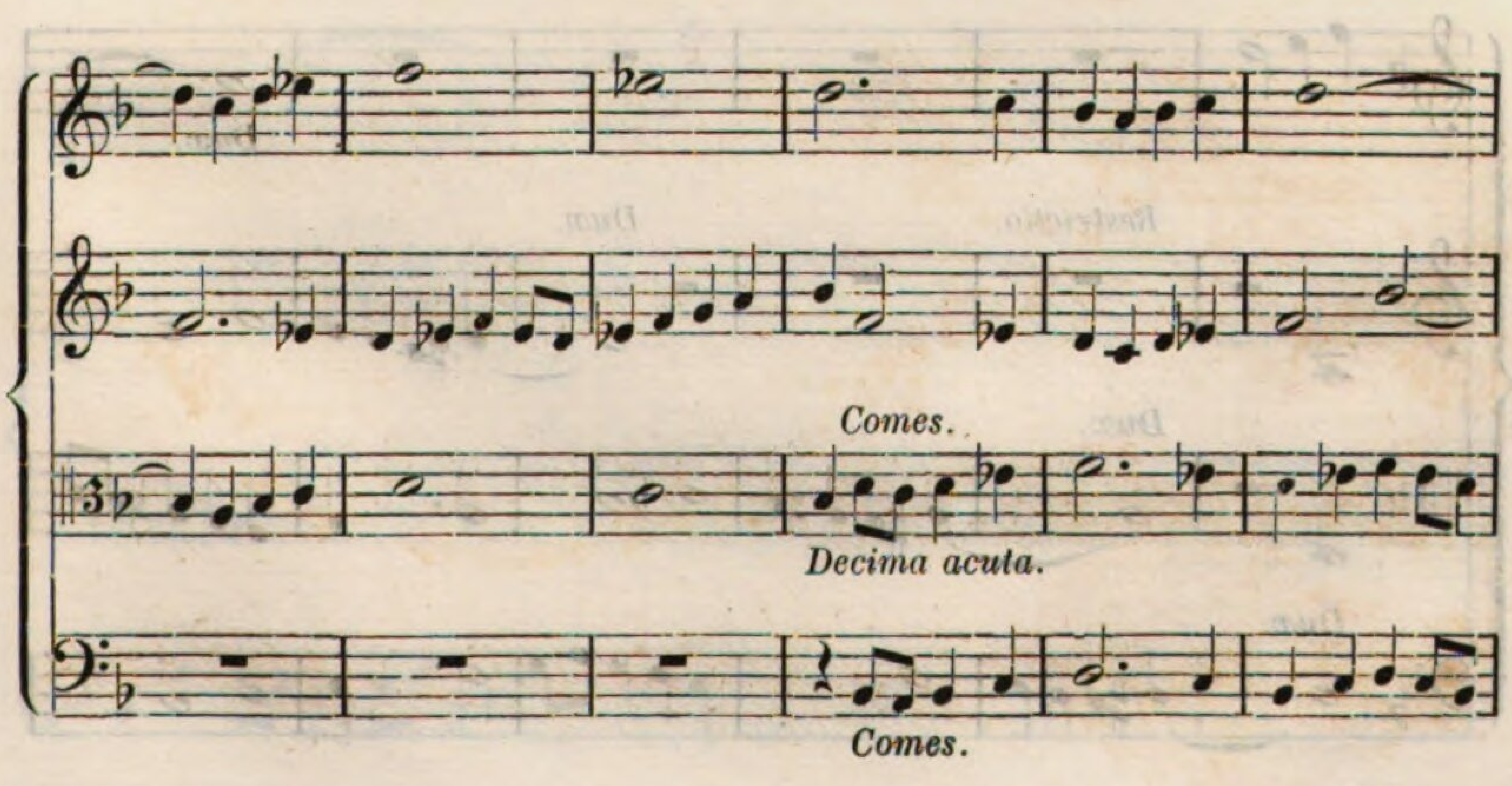

Comes.
Decima acuta.
Dux.
Tertia
Dux.
Tertia acuta.
Comes.
Duodec. gravis.

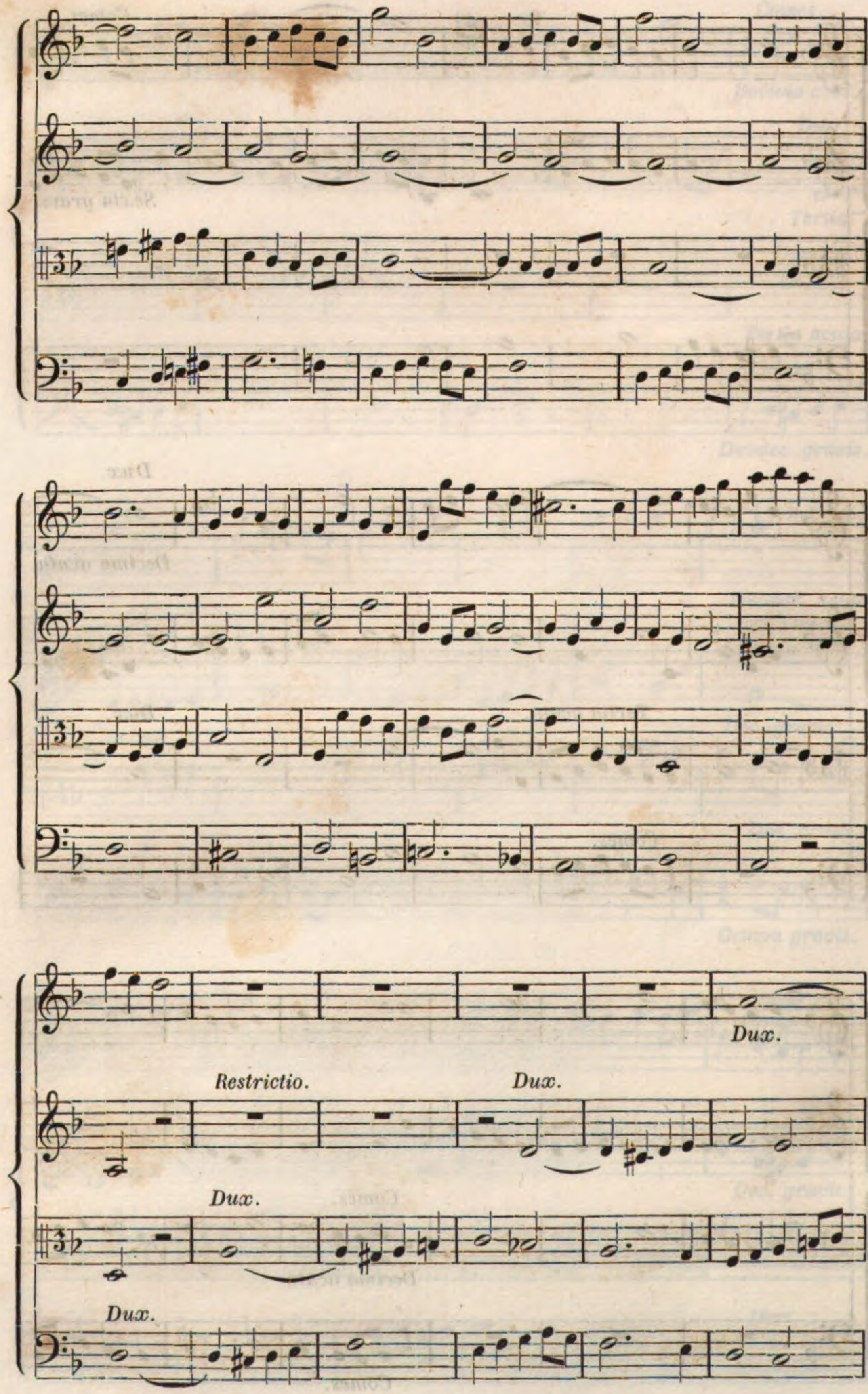

Duodec. acuta
des Thema.
gravis.
Dec. gravis.
Dec. acuta.
Octava gravis.


Comes.
Dec. gravis.
Dux.


Comes.
Sexta gravis.


Dux.
Decima acuta.
Tertia acuta.
Dux.
Comes.

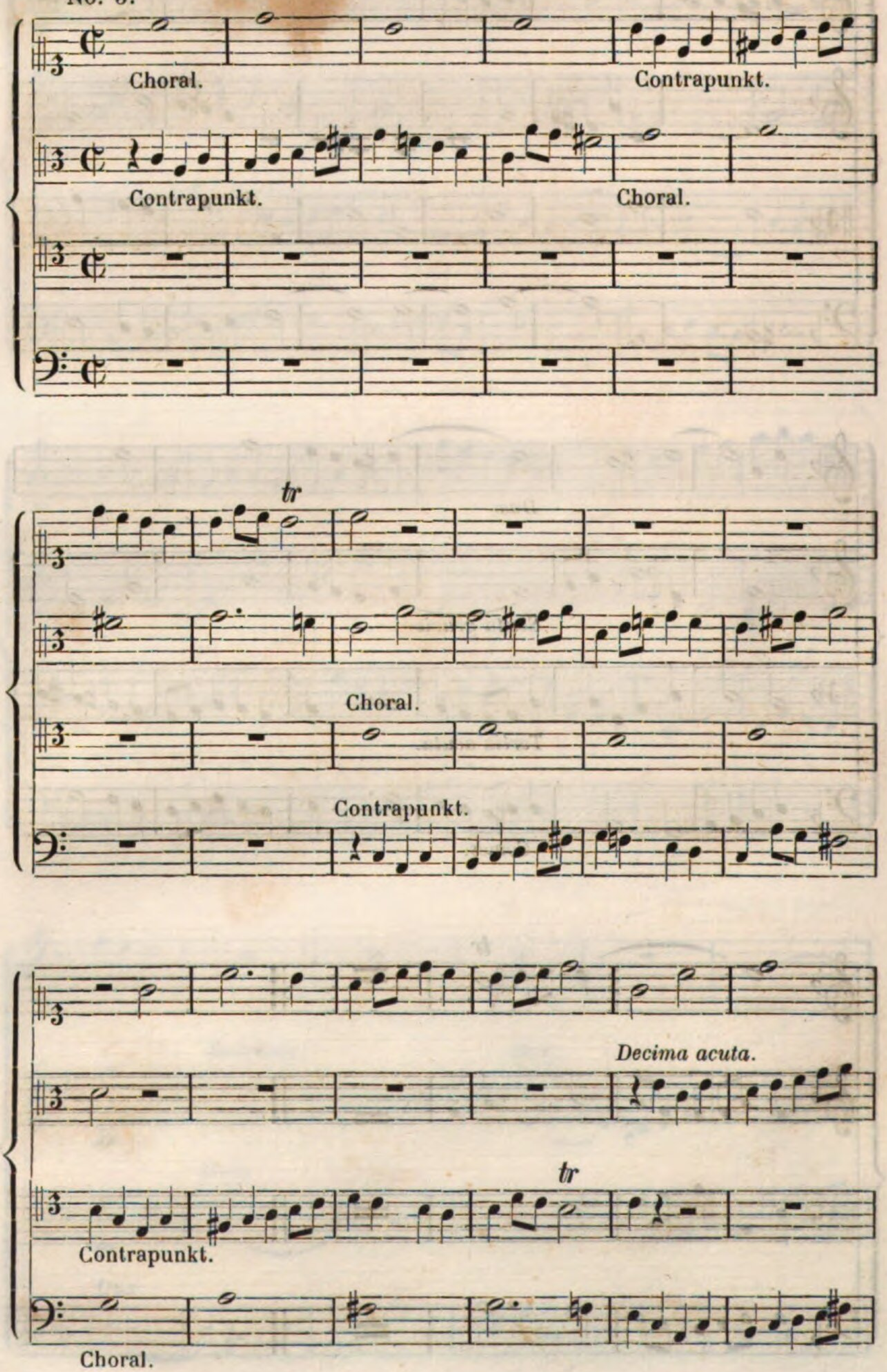

Comes.
Decima acuta.
Comes.


Dux.
Restrictio.
Dux.
Dux.
Dux.

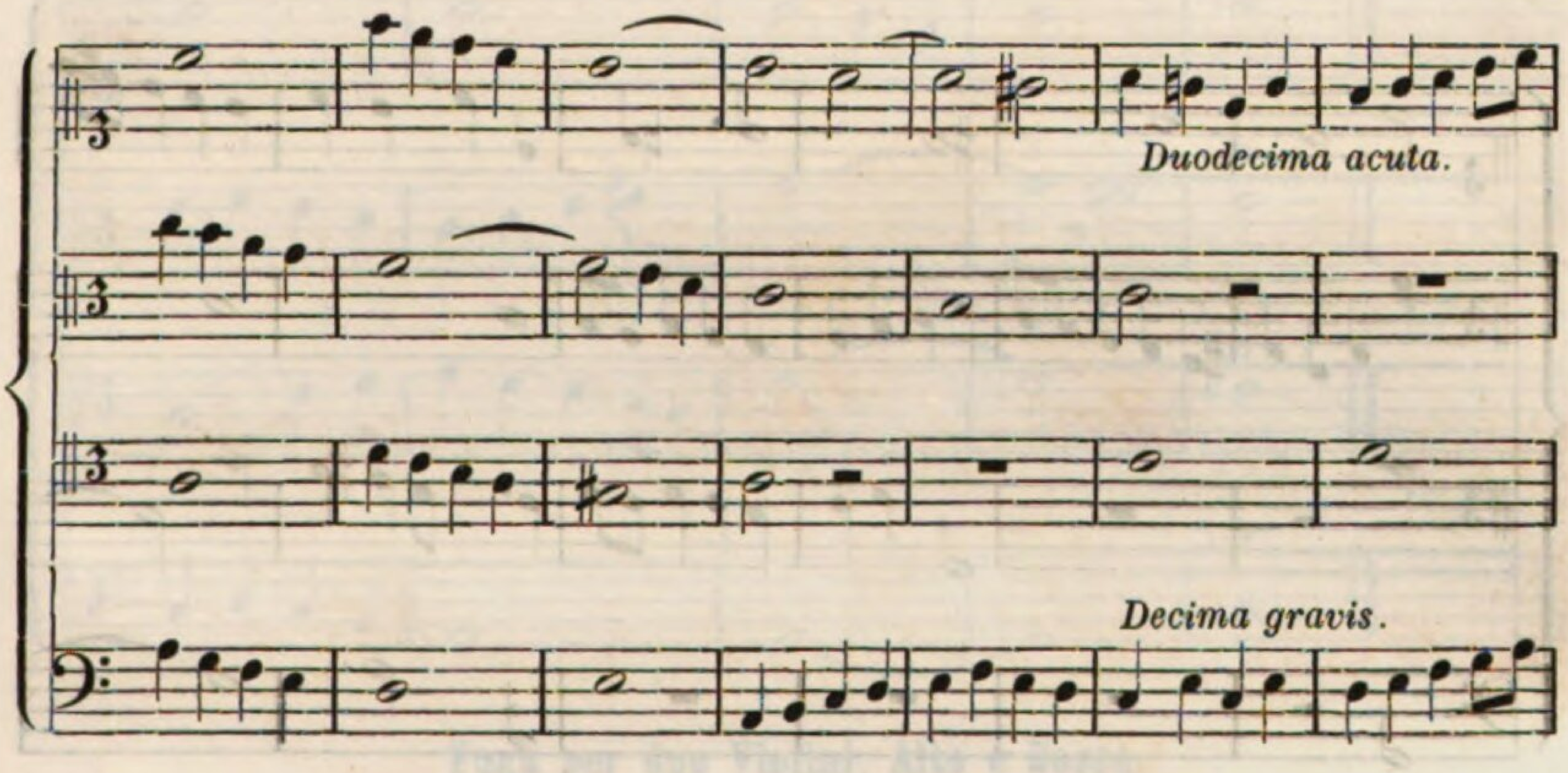

Dux.
Sexta gravis.
Tertia acuta.
Comes.
tr

Fuga all'istessa maniera.

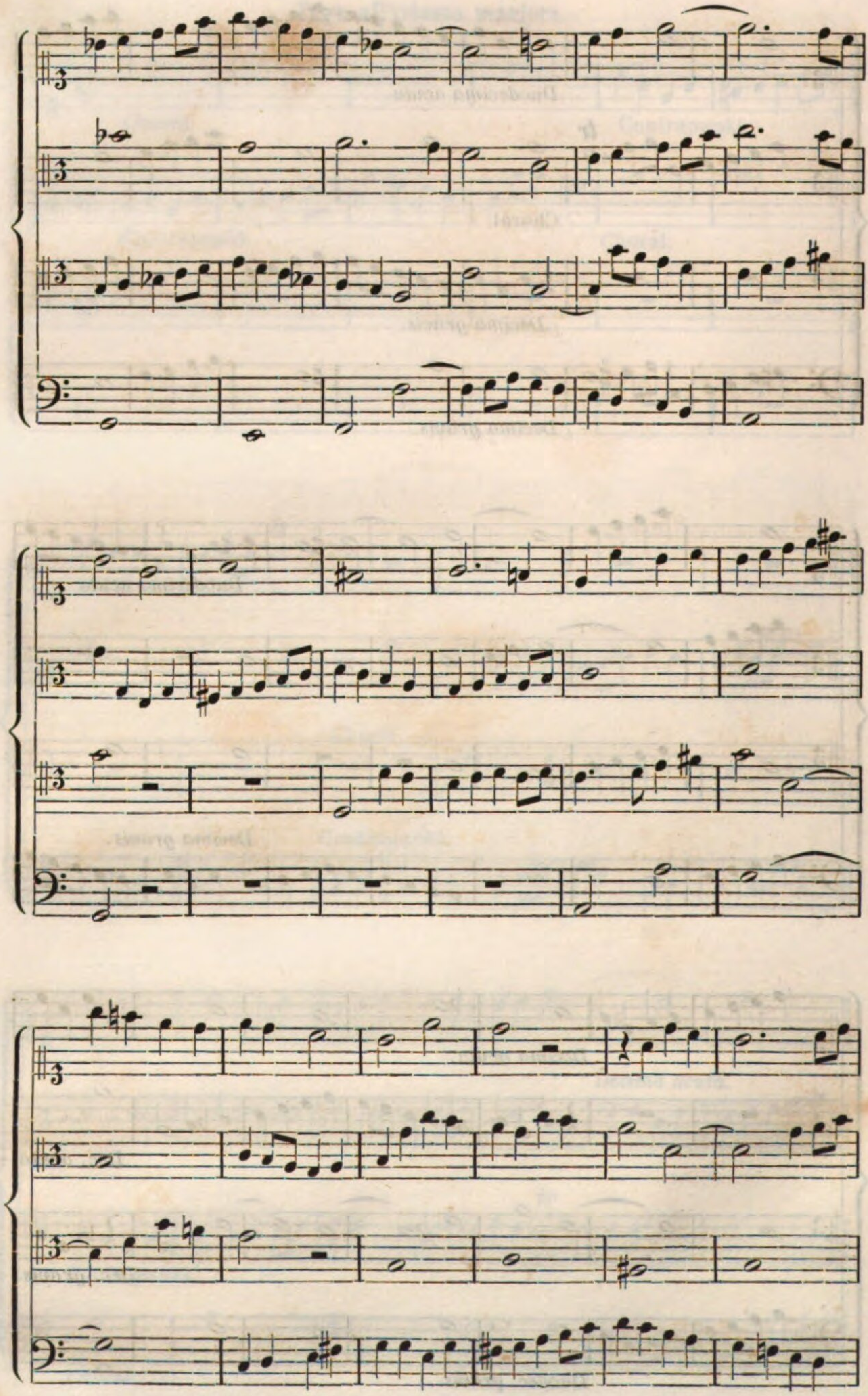
No. 5.




Duodecima acuta.
Choral.
Decima gravis.
Decima gravis.


Duodecima acuta.
Decima gravis.


Decima acuta.
Dec. acuta.
Dec. gravis.
Duodec. gravis.

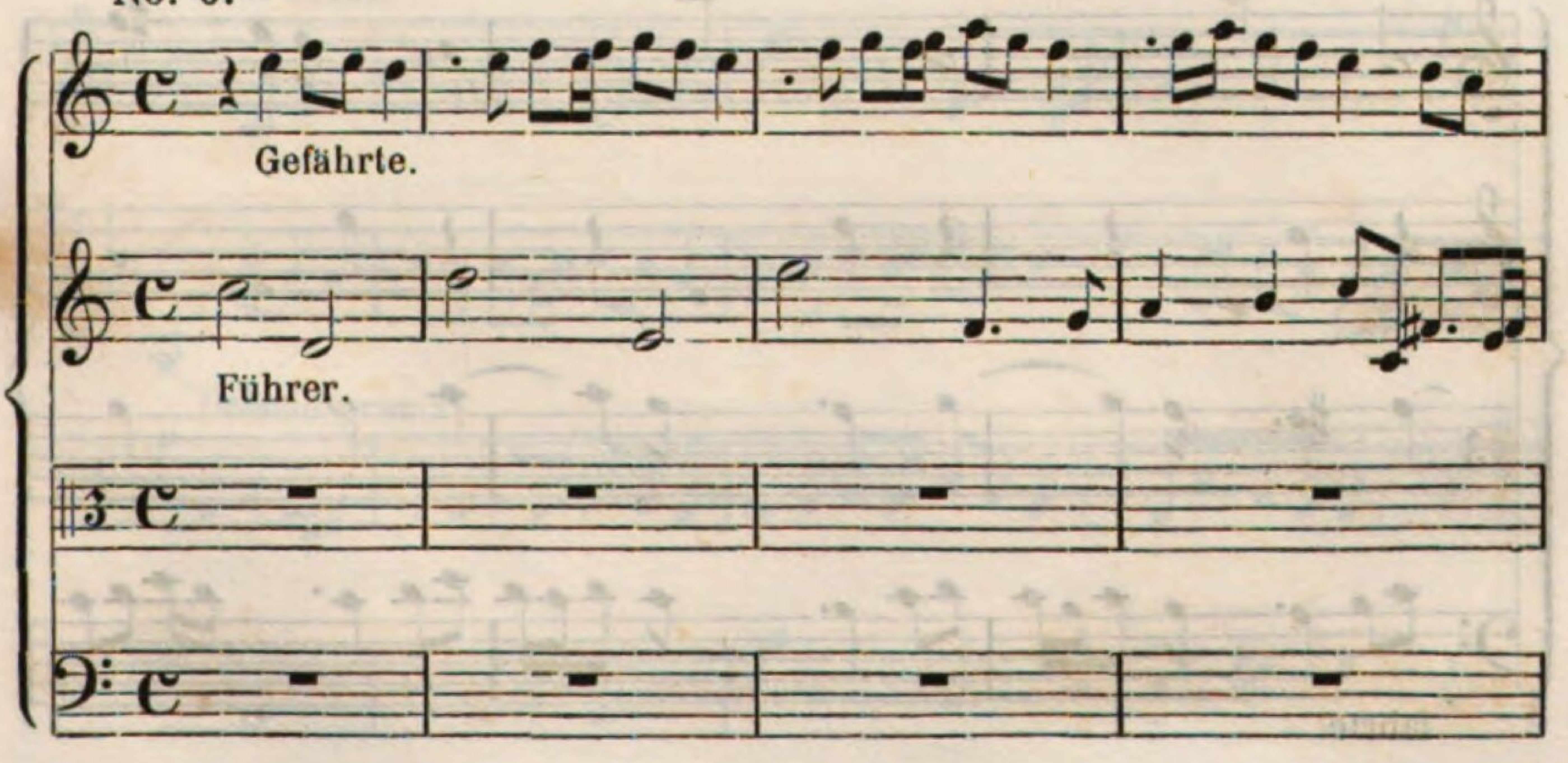




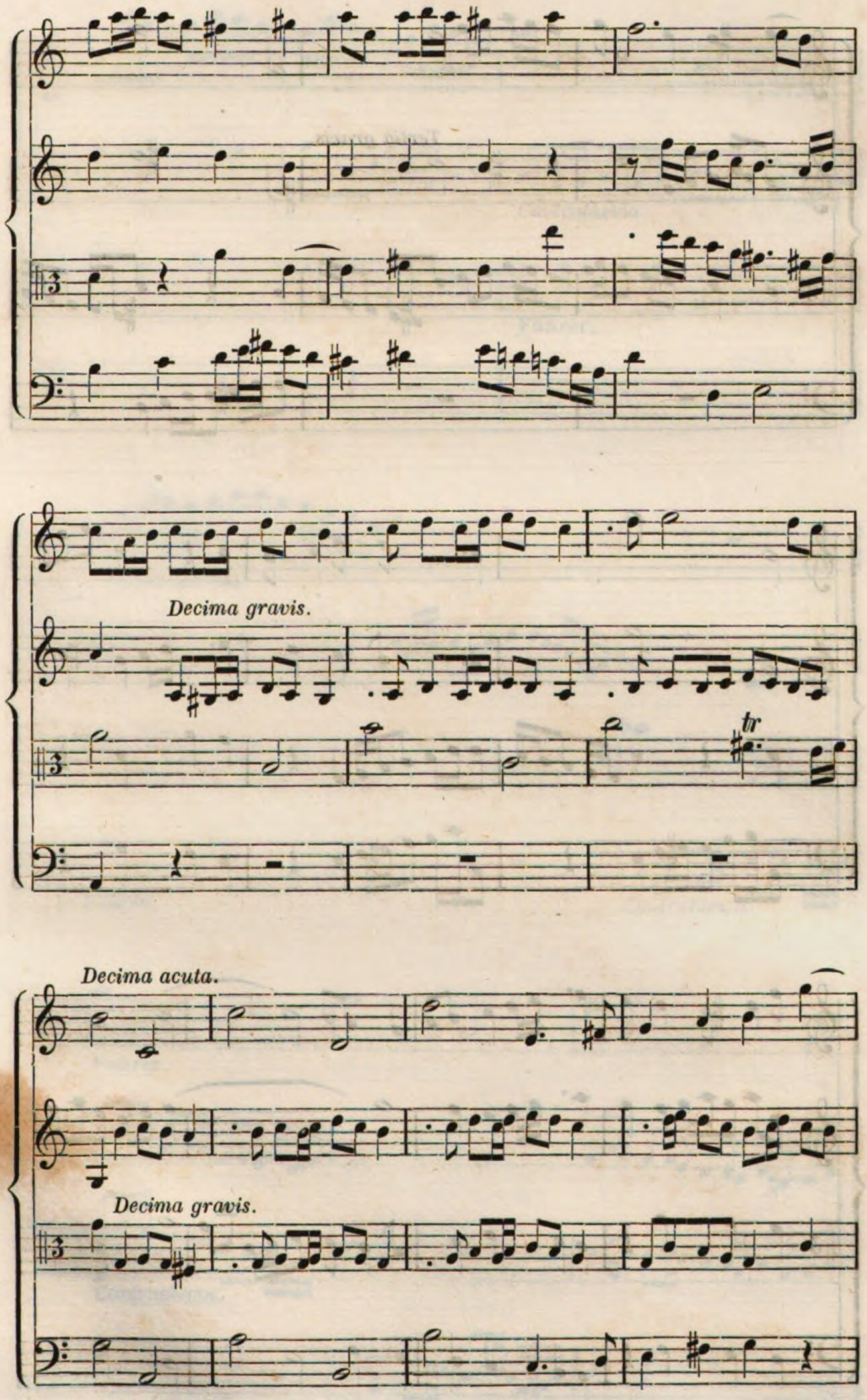


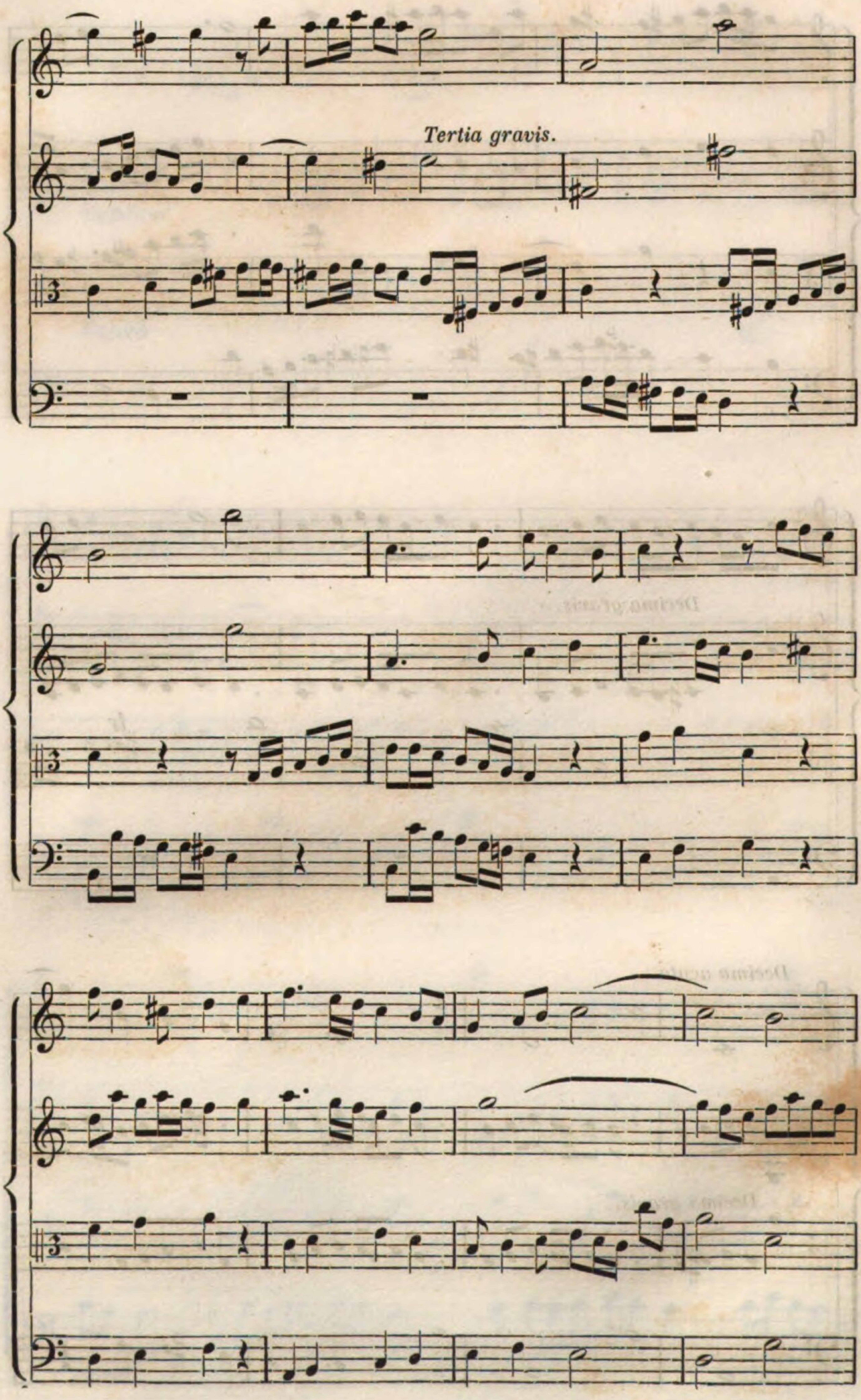
Fuga per due Violini, Alto e Basso.

No. 6.



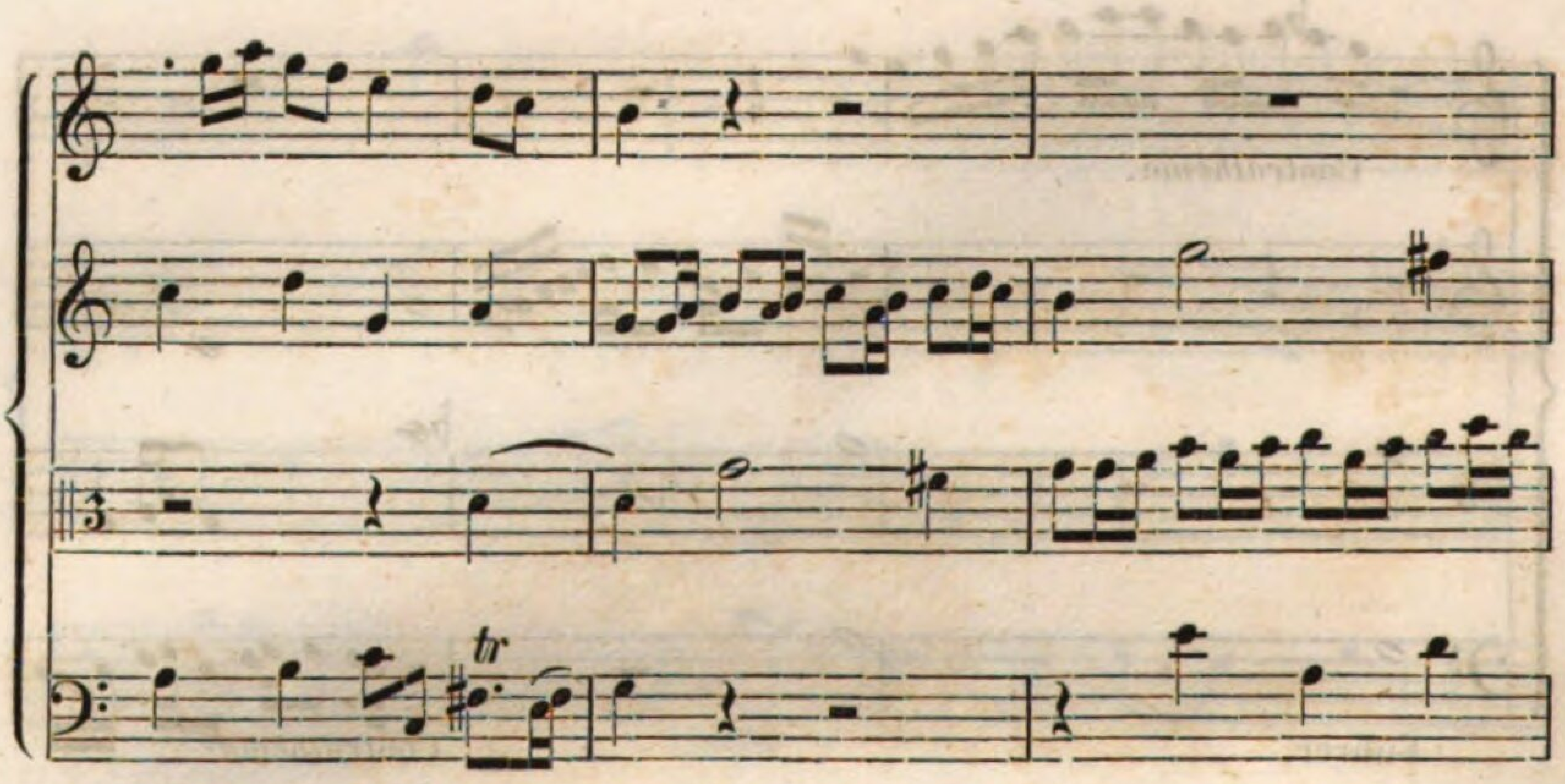

tr
Gefährte.
Führer.
Führer.
Gefährte.
Führer.
Ge-
fährte.


Decima gravis.
Decima acuta.
Decima gravis.


Tertia gravis.

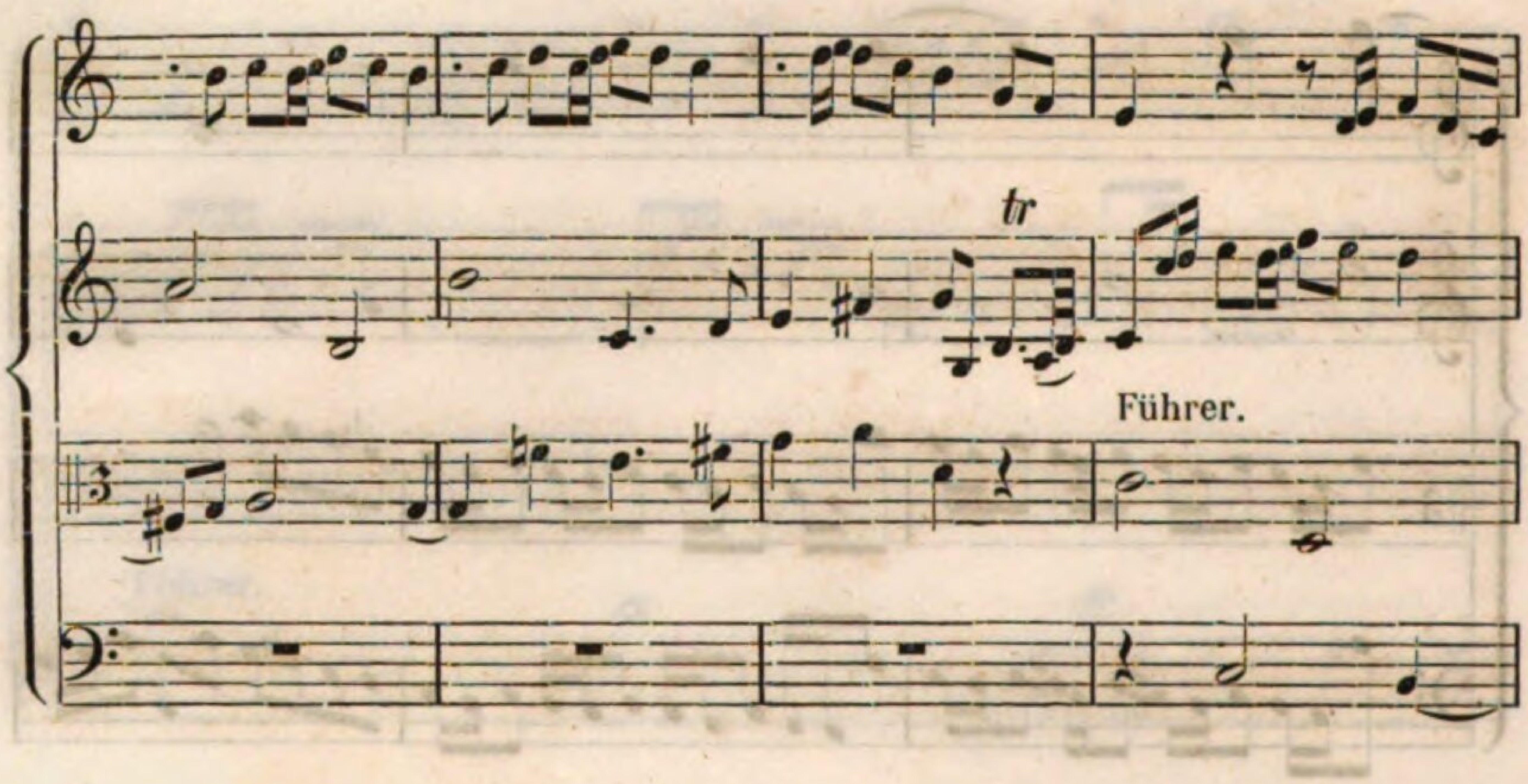

Contrathema.
Führer.
Contrathema.
Führer.
Contrathema.
Führer.
Contrathema.

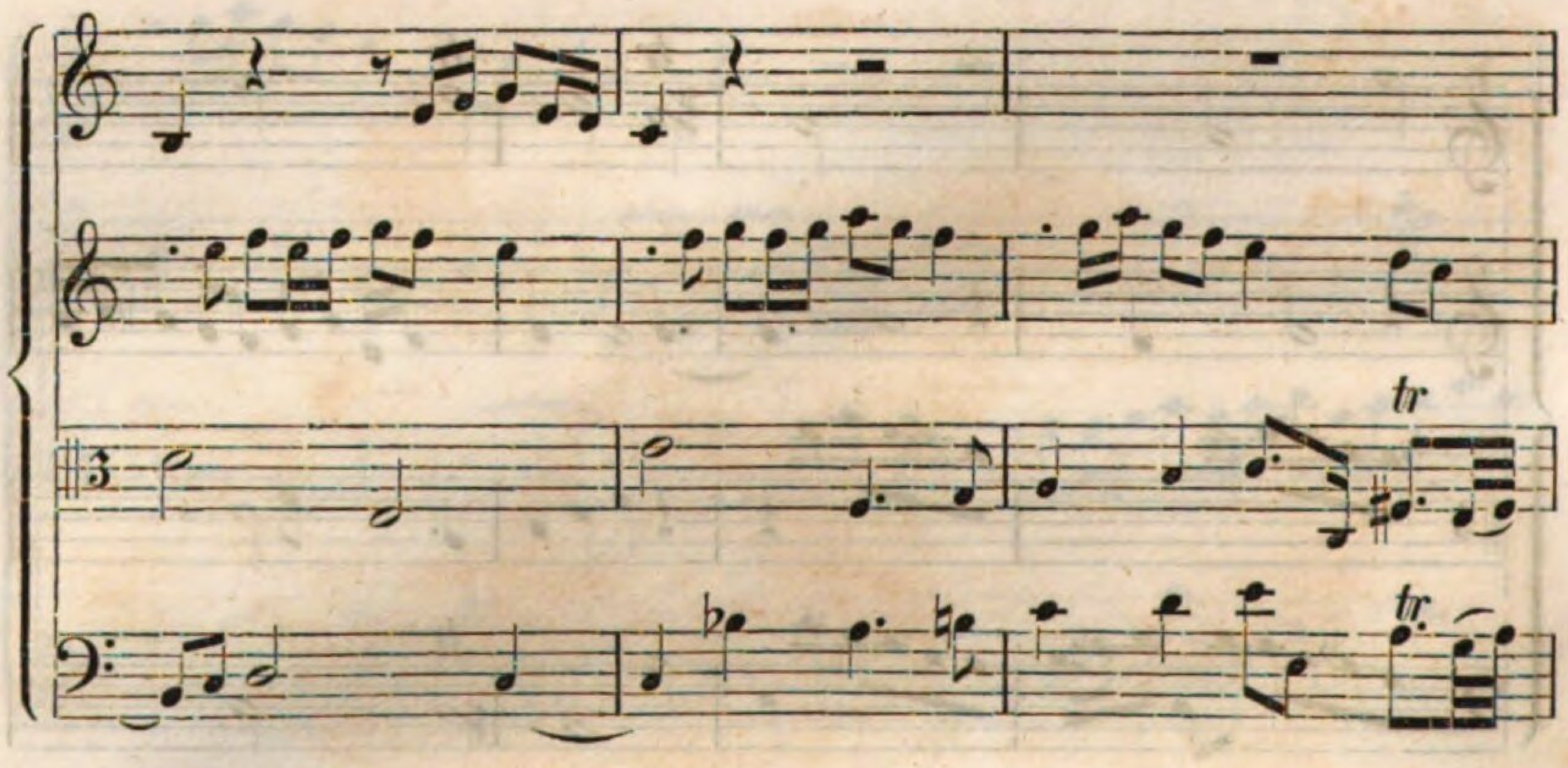

Führer.

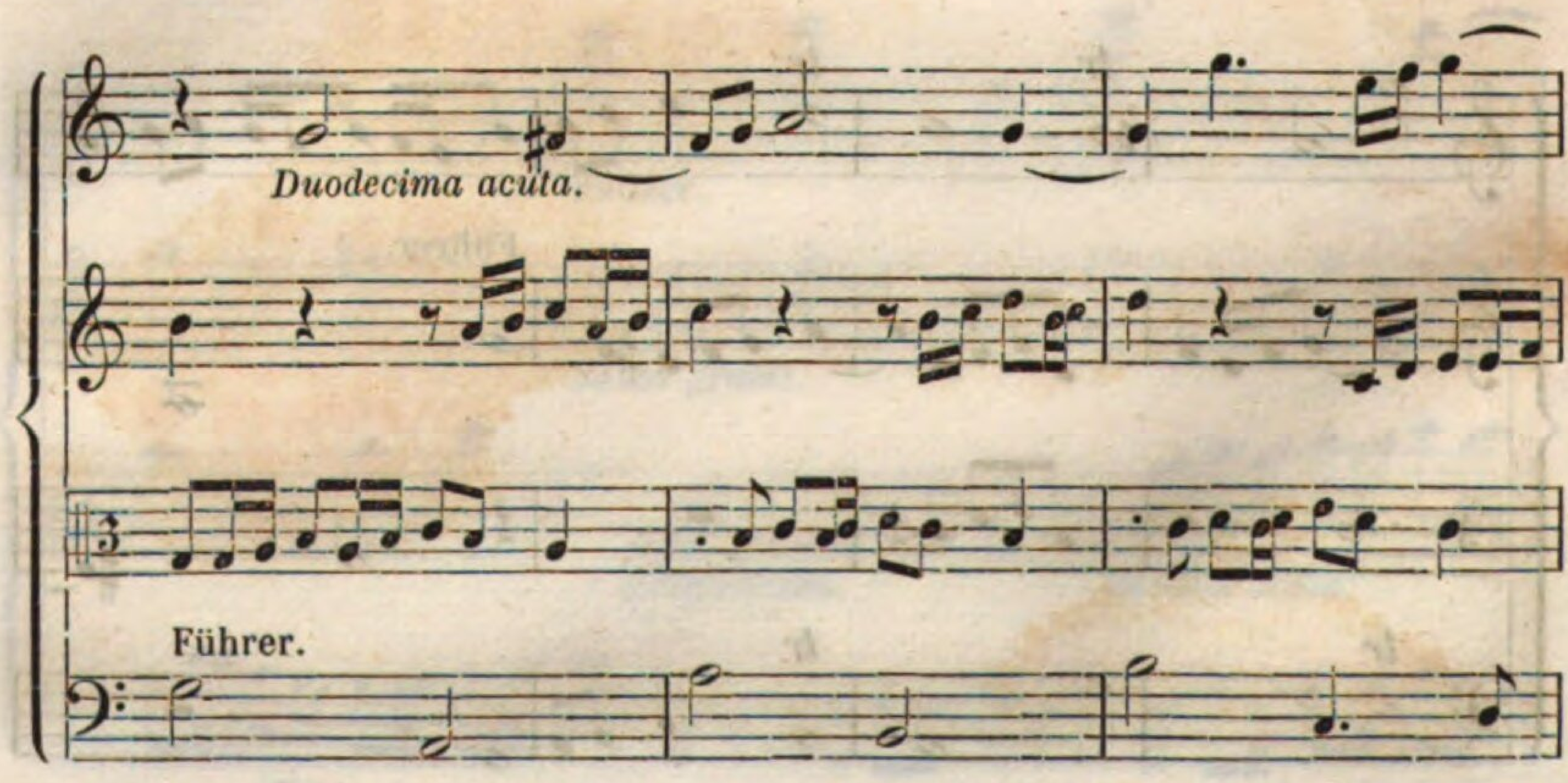



Führer.
Sexta gravis.
Tertia acuta.
Decima acuta.


Führer.


tr
Führer.


tr
tr


Duodecima acuta.
Führer.

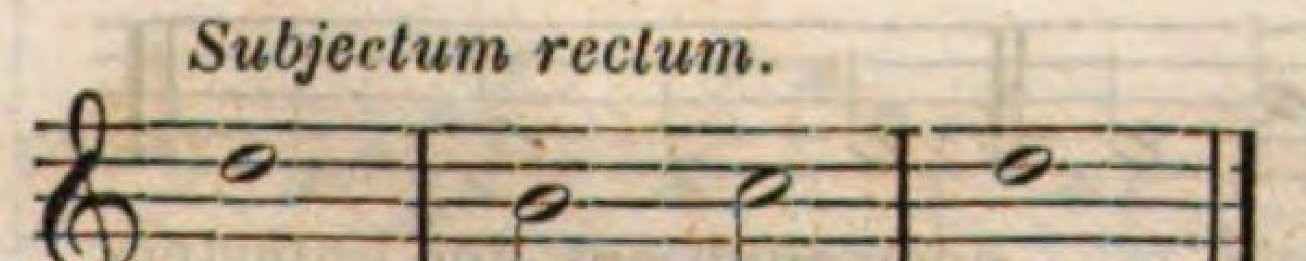


Zehntes Capitel.

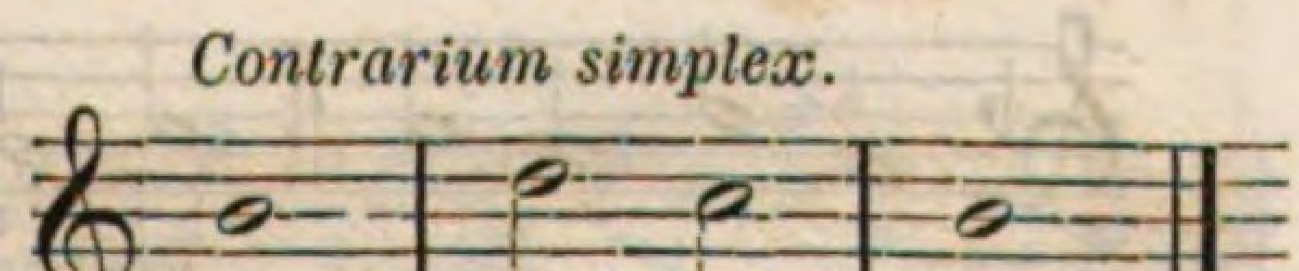
Von der Umkehrung.

Eine Composition, worin keine dissonirenden Bindungen vorkommen, lässt auf doppelte Weise sich umwenden; einmal durch das Gegentheil schlechtweg; oder durch das verkehrte Gegentheil. Im ersteren Falle werden alle steigenden Noten zu fallenden gemacht, ohne Rücksicht auf grosse und kleine Halbtöne. Solches Verfahren, und eben gleichfalls das Widerspiel davon heisst *contrarium simplex;* z. B.

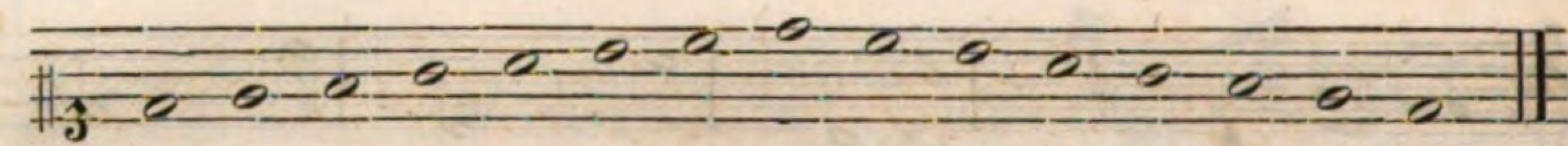
Subjectum rectum.



Contrarium simplex.



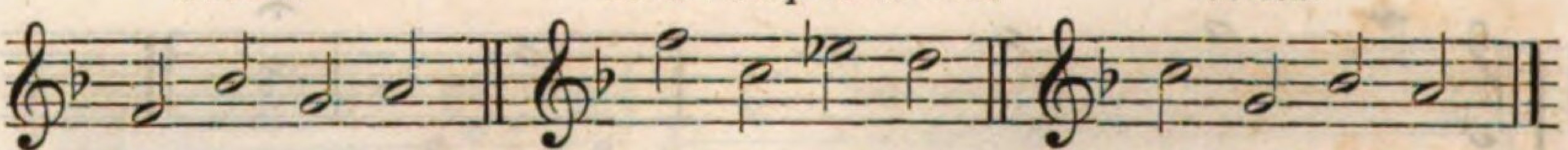
Das verkehrte Gegentheil *(contrarium reversum)* aber ist, wenn die Stufenfolge genau beachtet, und demnach alle *Mi*- in *Fa*-Töne, und gegenseitig gleichfalls verwandelt werden; z. B.



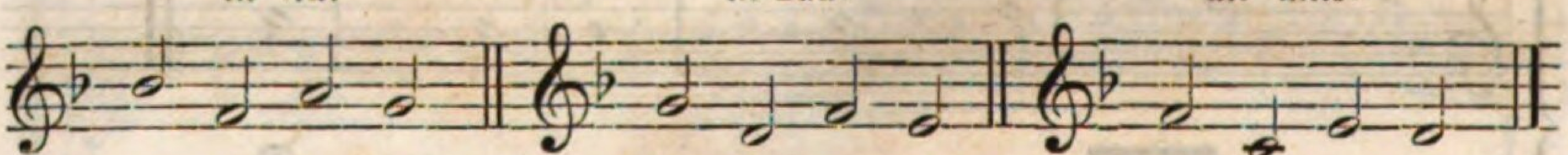
Bei einer Parallele jener Noten, die zur Linken aufsteigen, mit denen, so rechts abfallen, ergibt sich, dass Dissonanzen bei der Umkehrung aufhören, solche zu sein; dass *E* zum Beispiel in *C, F* in *B-mi, G* in *A* u. s. w. verwandelt wird.

Die erste Gattung nennt man die platte Umkehrung, und selbe findet bei fünf Intervallen, in der Octave, Quinte, Quarte, Secunde und dem Einklange statt; z. B.

Thema. *Contr. simplex in 8va.* *in 5ta.*



in 4ta. *in 2da.* *all' unis.*



Die zweite, die genaue, *inversio stricta,* ist nur alsdann möglich, wenn man den Satz bei seiner ersten Note um eine grosse Sept, Sext oder Terz höher anfängt, und weiter alle halben und ganzen Töne, alle rückenden und springenden Noten, streng im Widerspiele, weder höher noch tiefer, anbringt; z. B.

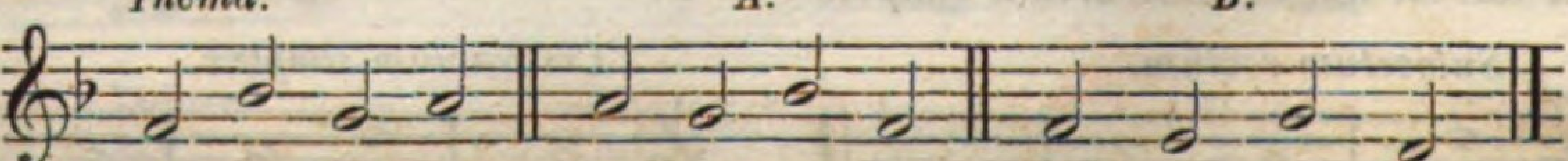
Thema. *Contr. reversum.*



in 7ma. *in 6ta.* *in 3tia.*

Noch kann man durch künstliche Versetzungen zwei Nebenarten bilden, nämlich: **Erstens** die krebsgängige Umkehrung *(inversio cancricans),* indem man alle Noten rückwärts, von der letzten bis zur ersten, genau abschreibt, zuweilen höher oder tiefer, je nachdem es die Modulation in verwandte Tonarten erheischt; z. B.

Thema. *A.* *B.*



krebsgängig. oder auch aus der Unterterz.

Zweitens: die widrige krebsgängige Umkehrung *(Inversio cancricans contraria)*, wenn man die vorige nochmals, jedoch von vorne herein bis an's Ende verkehrt; z. B.

Von *A*. Von *B*.



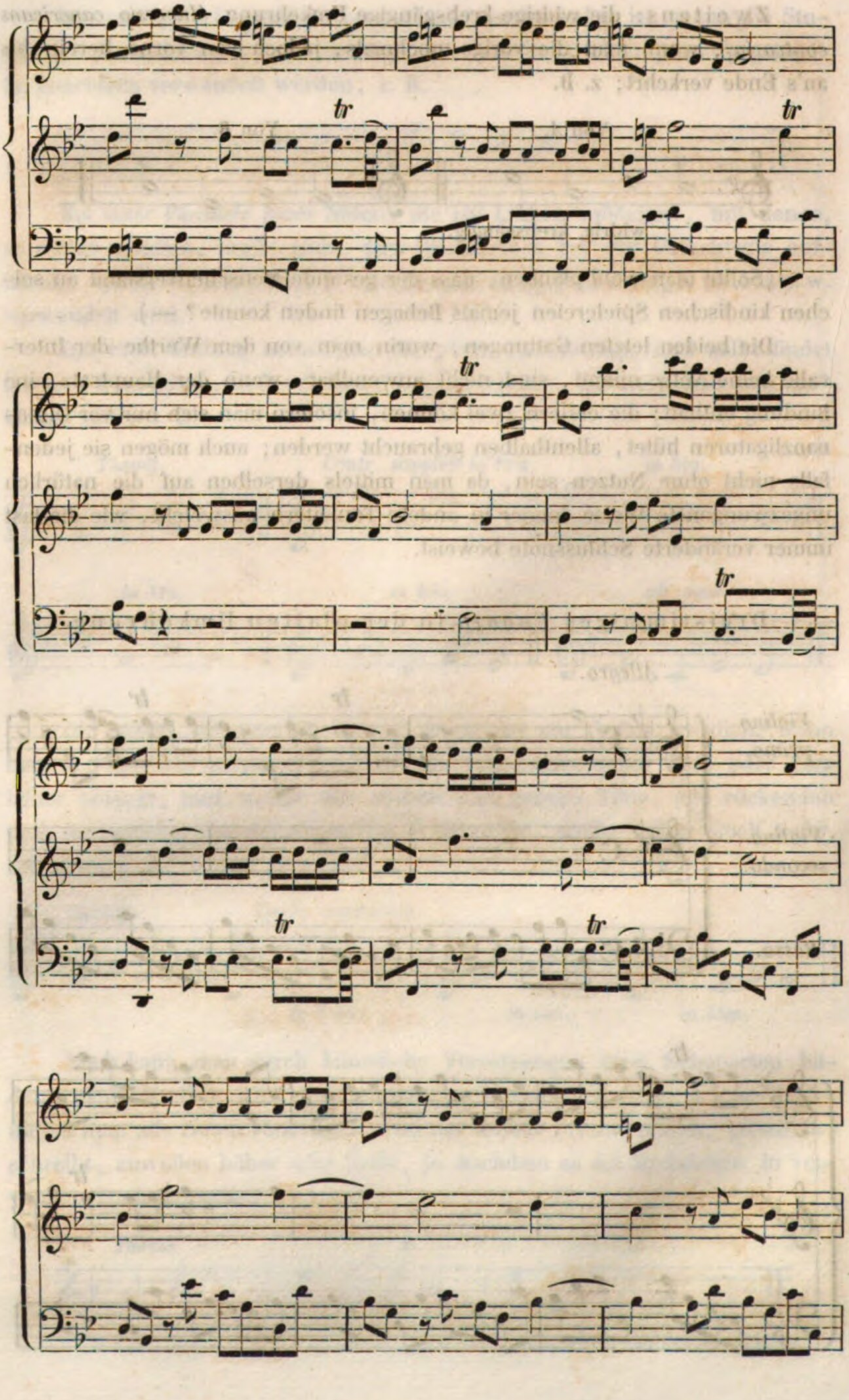
widrig, krebsgängig.

(Sollte man wohl glauben, dass der gesunde Menschenverstand an solchen kindischen Spielereien jemals Behagen finden konnte? —)

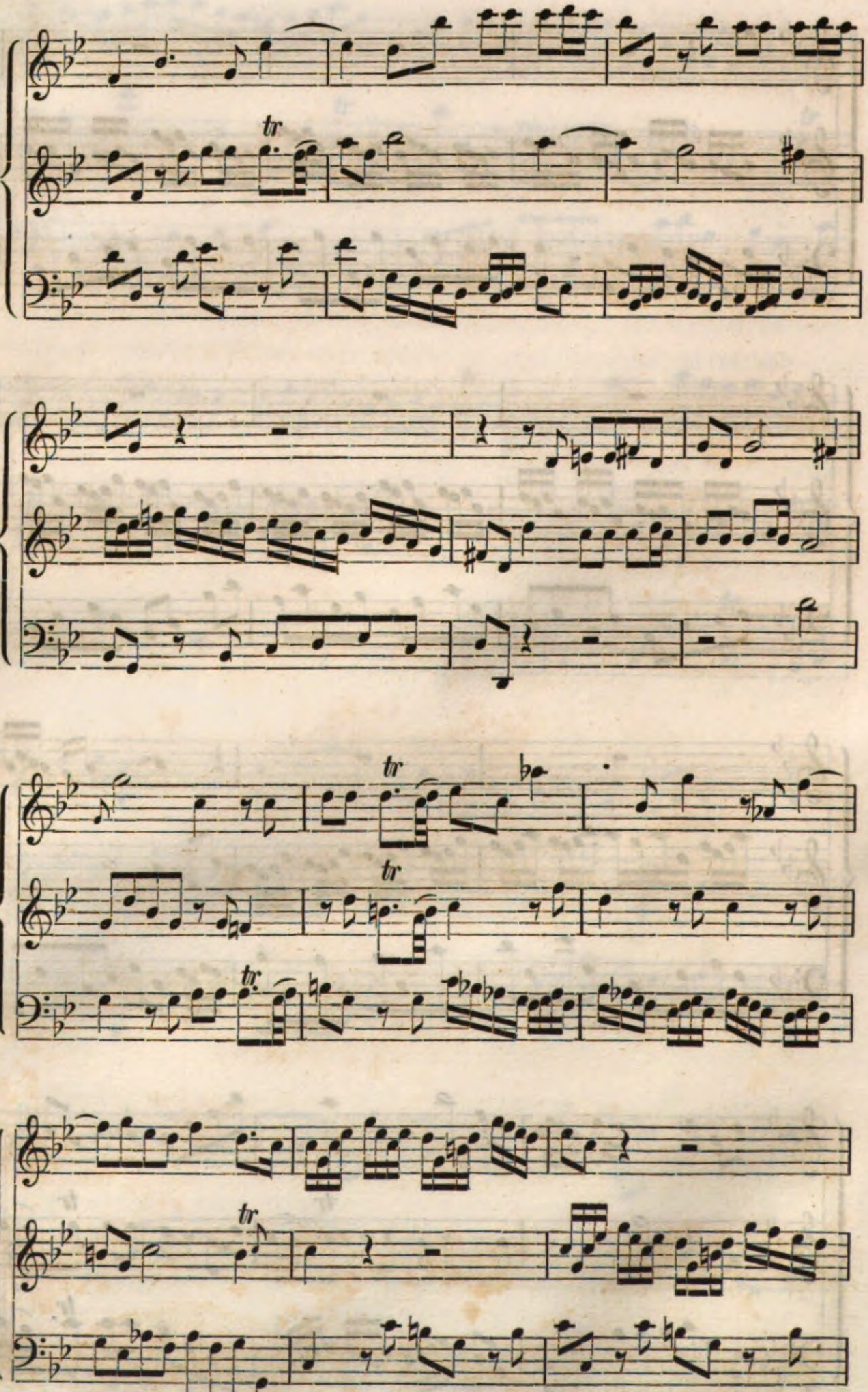
Die beiden letzten Gattungen, worin man von dem Werthe der Intervalle keine Notiz nimmt, sind nicht anwendbar, wenn der Hauptsatz eine Bindung enthält; die erstern zwei können, insofern man sich nur vor Dissonanzligaturen hütet, allenthalben gebraucht werden; auch mögen sie jedenfalls nicht ohne Nutzen sein, da man mittels derselben auf die natürlich ungezwungenste Weise immer in andere Tonleitern ausweicht, wie die fast immer veränderte Schlussnote beweist.

Dreistimmiges *Fugato* in der platten Umkehrung.

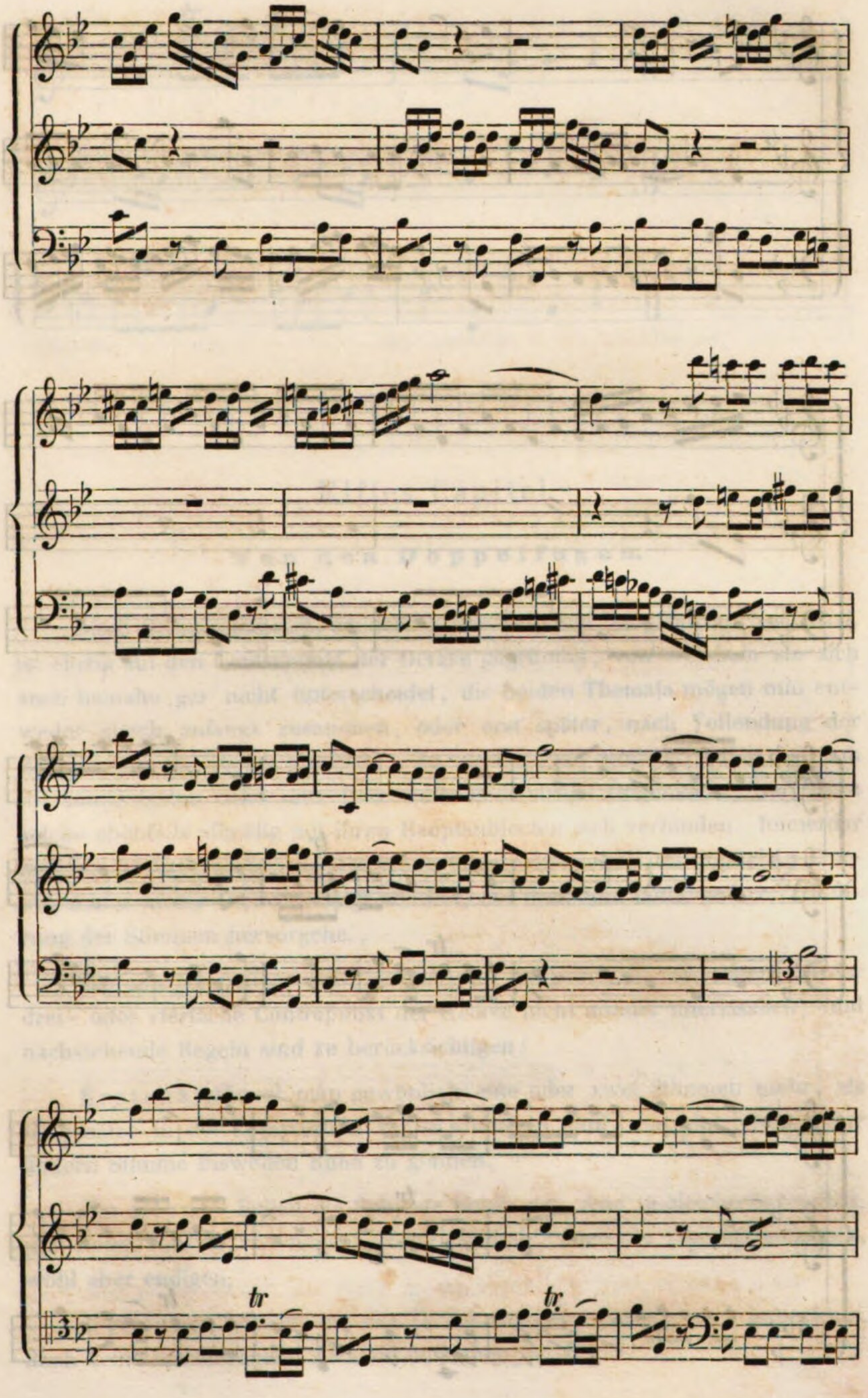


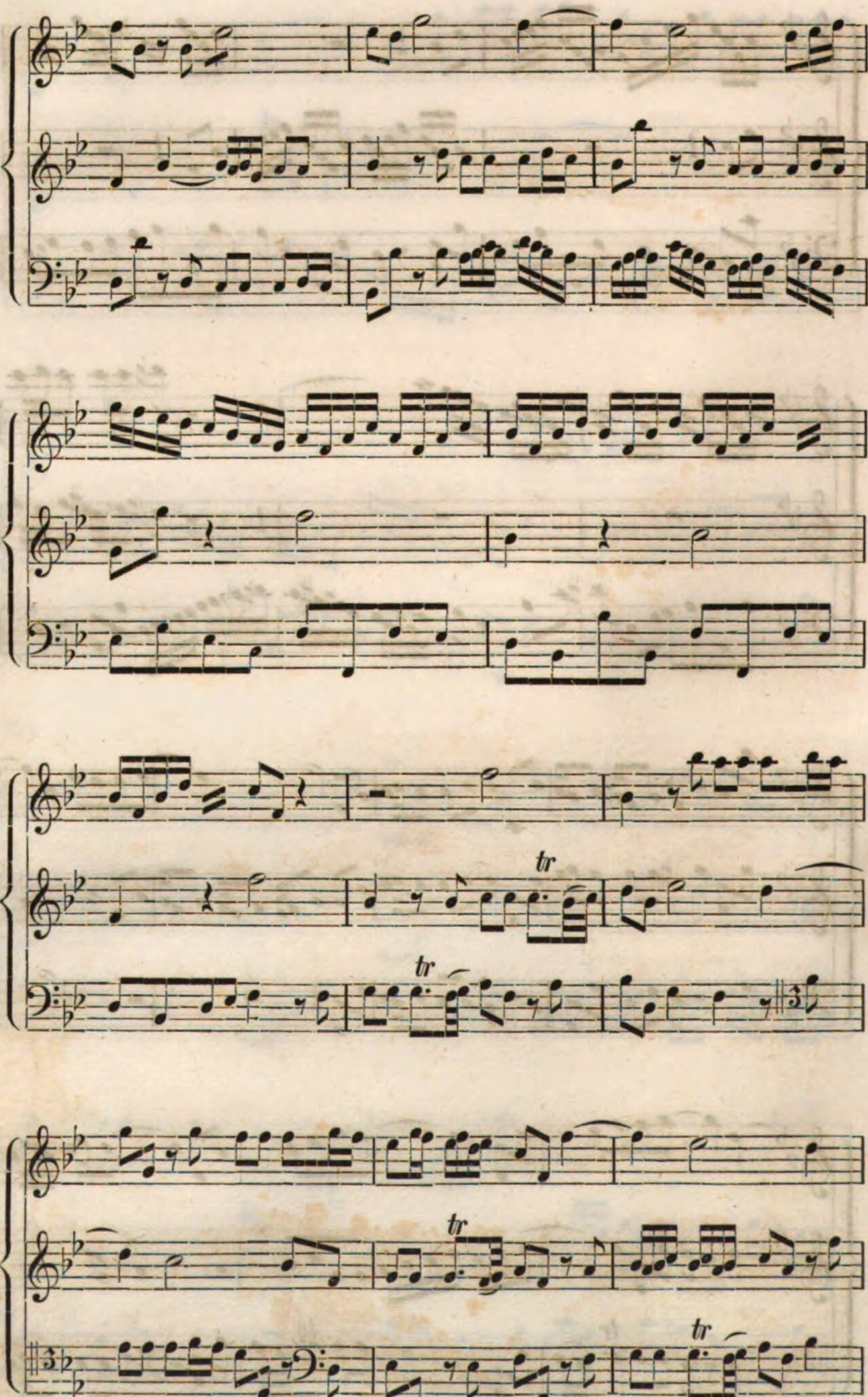

tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

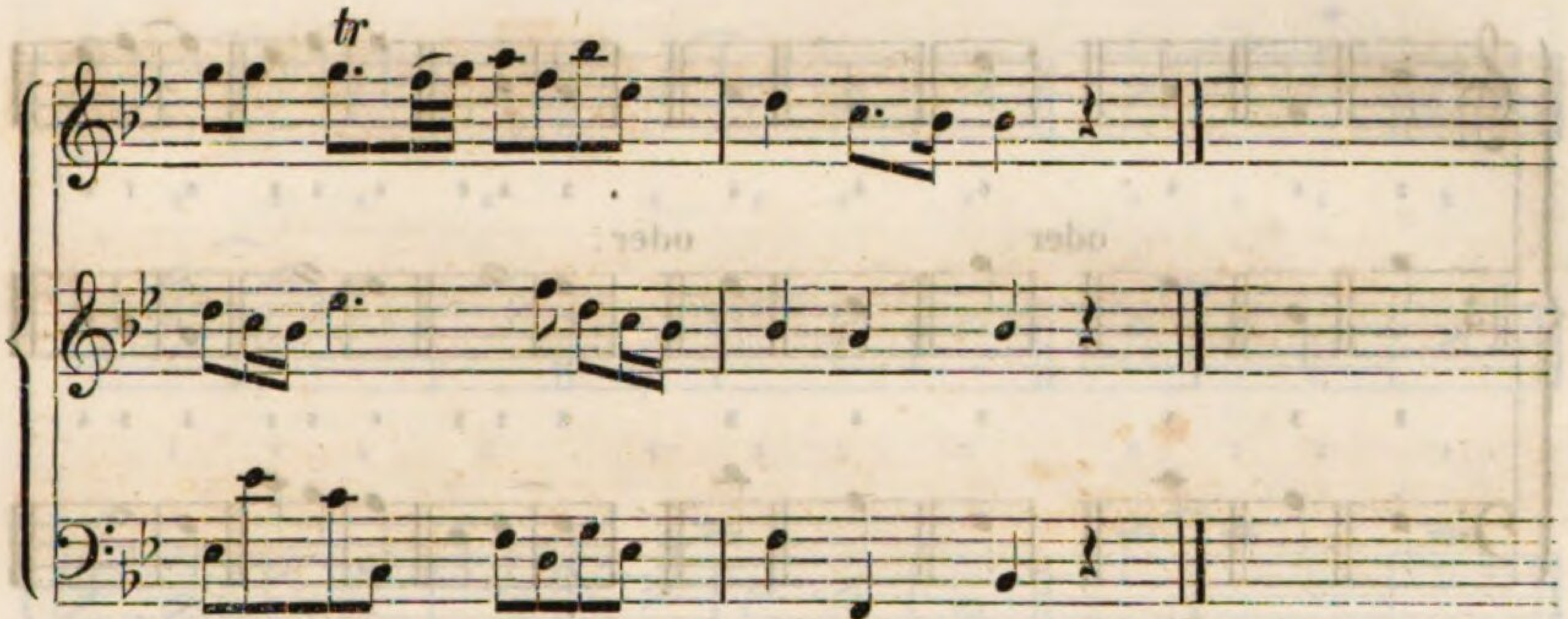

tr
tr
tr.



tr
tr
tr
tr
tr


tr
tr


tr
tr
tr
tr



Elftes Capitel.

Von den Doppelfugen.

Diese Compositionsart, sonderlich nur mit zwei Hauptsätzen *(Subjectis)*, ist einzig auf den Contrapunkt der Octave gegründet, von welchem sie sich auch beinahe gar nicht unterscheidet, die beiden Themata mögen nun entweder gleich anfangs zusammen, oder erst später, nach Vollendung der Repercusion vereinzelt eintreten. Zu diesen zwei Motiven wählt man am zweckmässigsten auch ein Paar verschiedenartige Gegensätze, und lässt solche ebenfalls allmälig mit ihren Hauptsubjecten sich verbinden. Immerdar müssen die Vorschriften zur einfachen Fuge nebst jenen des doppelten Contrapunktes in der Octave befolgt werden, auf dass eine nothwendige Verkehrung der Stimmen hervorgehe.

Um eine Doppelfuge mit drei oder vier Subjecten zu verfertigen, ist der drei- oder vierfache Contrapunkt der Octave nicht minder unerlässlich, und nachstehende Regeln sind zu berücksichtigen:

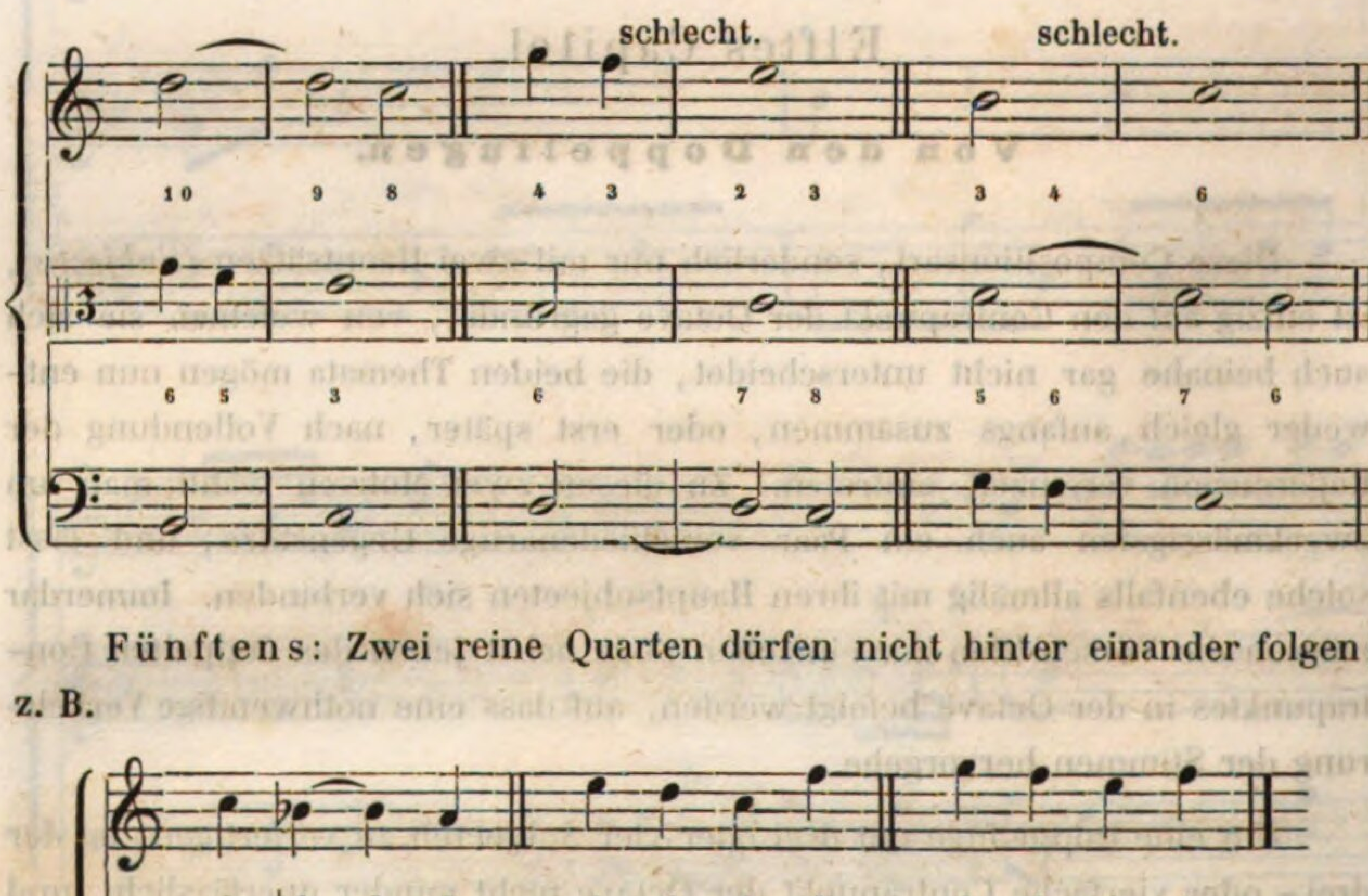
Erstens: Nimmt man gewönlich eine oder zwei Stimmen mehr, als Hauptsätze in der Composition selbst enthalten sind, um der einen oder andern Stimme bisweilen Ruhe zu gönnen.

Zweitens: Sollen die Subjecte unter sich eine ungleiche Bewegung, und Noten von verschiedener Geltung erhalten, auch nie zugleich anfangen, wohl aber endigen.

Drittens: Dürfen aus der Verkehrung nur perfecte und imperfecte, doch keine dissonirenden Accorde entstehen; z. B.



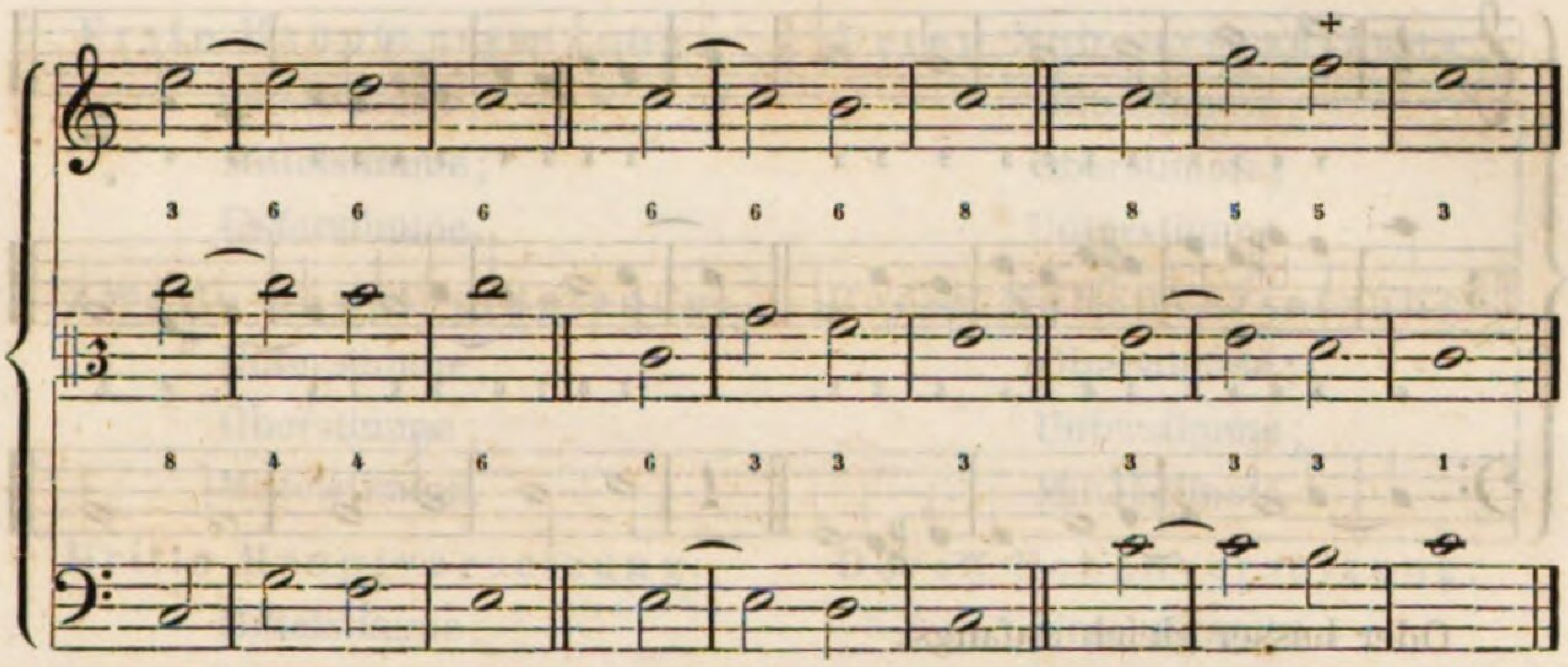
Viertens: Die Nonligatur bleibt verboten, weil sich selbe einmal in $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{2}\,\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{3}$, das andere jedoch in $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{6}\,\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{-}$ verwandelt; z. B.



Fünftens: Zwei reine Quarten dürfen nicht hinter einander folgen; z. B.



Alles schlecht, wie der Augenschein zeigt. — Jedoch findet eine Ausnahme statt, wenn die zweite Quarte übermässig, nämlich ein *Tritonus* ist; z. B.



(Nichts dagegen einzuwenden, von wegen der falschen Quinte †).

Sechstens: Die frei anschlagende Quinte muss vermieden werden, weil in der einen Verkehrung ein unvorbereiteter Quartsextaccord sich ergibt; z. B.

schlecht.



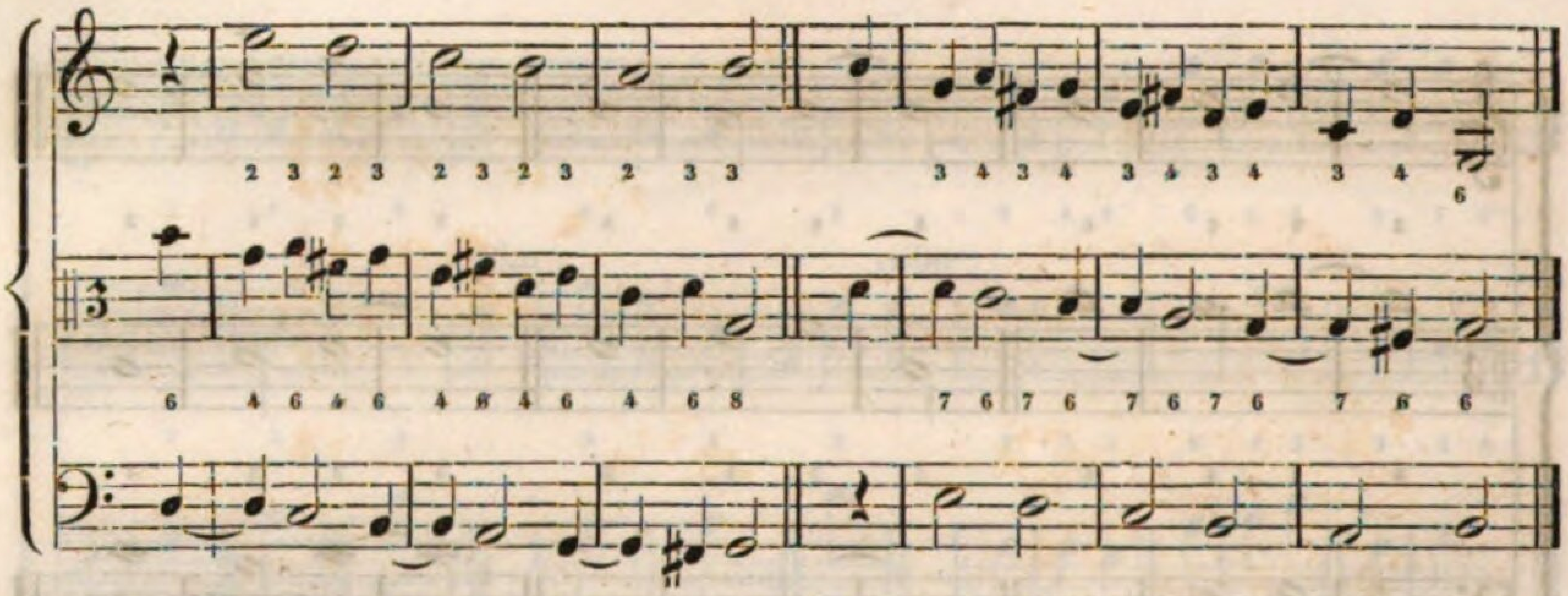
Die andere Verkehrung jedoch ist gut; z. B.



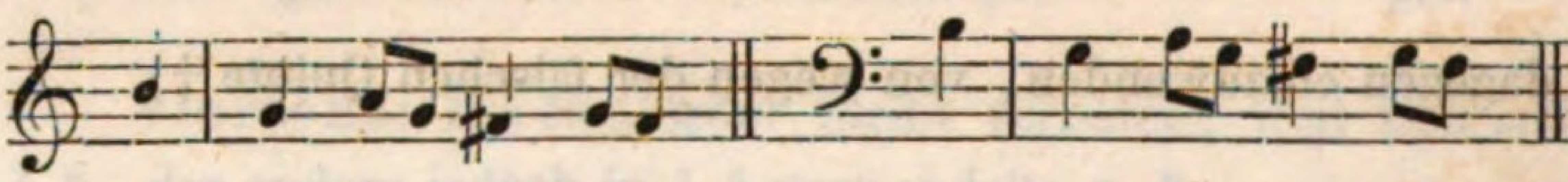
Man muss demnach entweder die erstere gar auslassen, oder schon im Hauptsatze keine Quinte, sondern nur den vollkommenen Accord mit $\frac{3}{1}$ oder $\frac{8}{3}$ anbringen; z. B.

Gut. Gut. Geht mit. Gut im Durchgang.





Oder besser gleich anfangs:

 u. s. w.

Siebentens: Die frei erscheinende Sexte mit der verminderten Terz, *in motu recto;* ist auf allen guten Taktheilen untersagt, und statt letzterer die Octave oder der Einklang zu substituiren. Selbst in der widrigen Bewegung bringt der Terzsexten-Accord eine dissonirende Quartsexte durch die Verkehrung hervor; der *motus obliquus* ist und bleibt somit jederzeit am infallibelsten.



Schlecht.

verbessert:

oder:



Das fehlende Intervall erhält in mehrstimmigen Sätzen alsdann die freie, nicht contrapunktisch zu verkehrende Stimme.

Wenn man sich nun genau und pünktlich nach diesen Vorschriften richtet, so lässt sich, ohne den Contrapunkt der Decime und Duodecime zu benutzen, eine Doppelfuge mit drei Subjecten auf sechserlei, eine mit vier Thematen gar auf vierundzwanzigerlei Weise versetzen. Um indessen seiner Sache gewiss zu sein, und nicht, wie man zu sagen pflegt, mit der Stange im Nebel herum zu fahren, oder die Rechnung ohne den Wirth zu machen, wird es räthlich sein, vorerst die Sätze streng zu untersuchen und zu prüfen, ob durch die Versetzungen keine verbotenen Accorde entstehen. Zu diesem Entzwecke probire man drei Haupt- und von diesen wieder drei Nebenversetzungen, gemäss welchen die Stimmen also geordnet erscheinen:

Erste Hauptversetzung:
Oberstimme;
Mittelstimme;
Unterstimme.

Deren Nebenversetzung:
Mittelstimme;
Oberstimme;
Unterstimme.

Zweite Hauptversetzung:
Unterstimme;
Oberstimme;
Mittelstimme,

Deren Nebenversetzung:
Oberstimme;
Unterstimme;
Mittelstimme.

Dritte Hauptversetzung:
Mittelstimme;
Unterstimme;
Oberstimme.

Deren Nebenversetzung:
Unterstimme;
Mittelstimme;
Oberstimme.

Man sieht, dass bei jeder Nebenversetzung die Grundstimme der Hauptversetzung beibehalten wird, demnach auch dieselben Intervalle ausfallen müssen.

Nr. 1. **Beispiel einer Doppelfuge mit 3 Subjecten.**

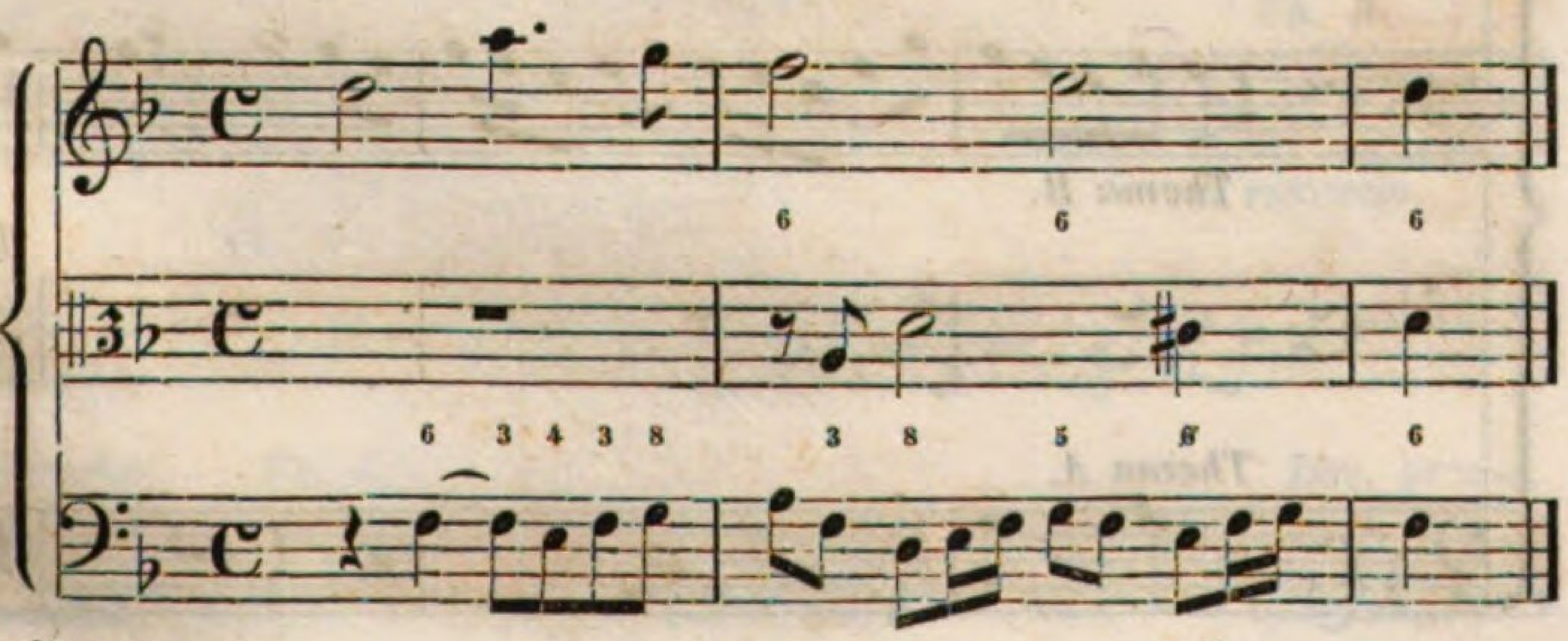
Erste Hauptversetzung.



Deren Nebenversetzung.



Zweite Hauptversetzung.



Deren Nebenversetzung.



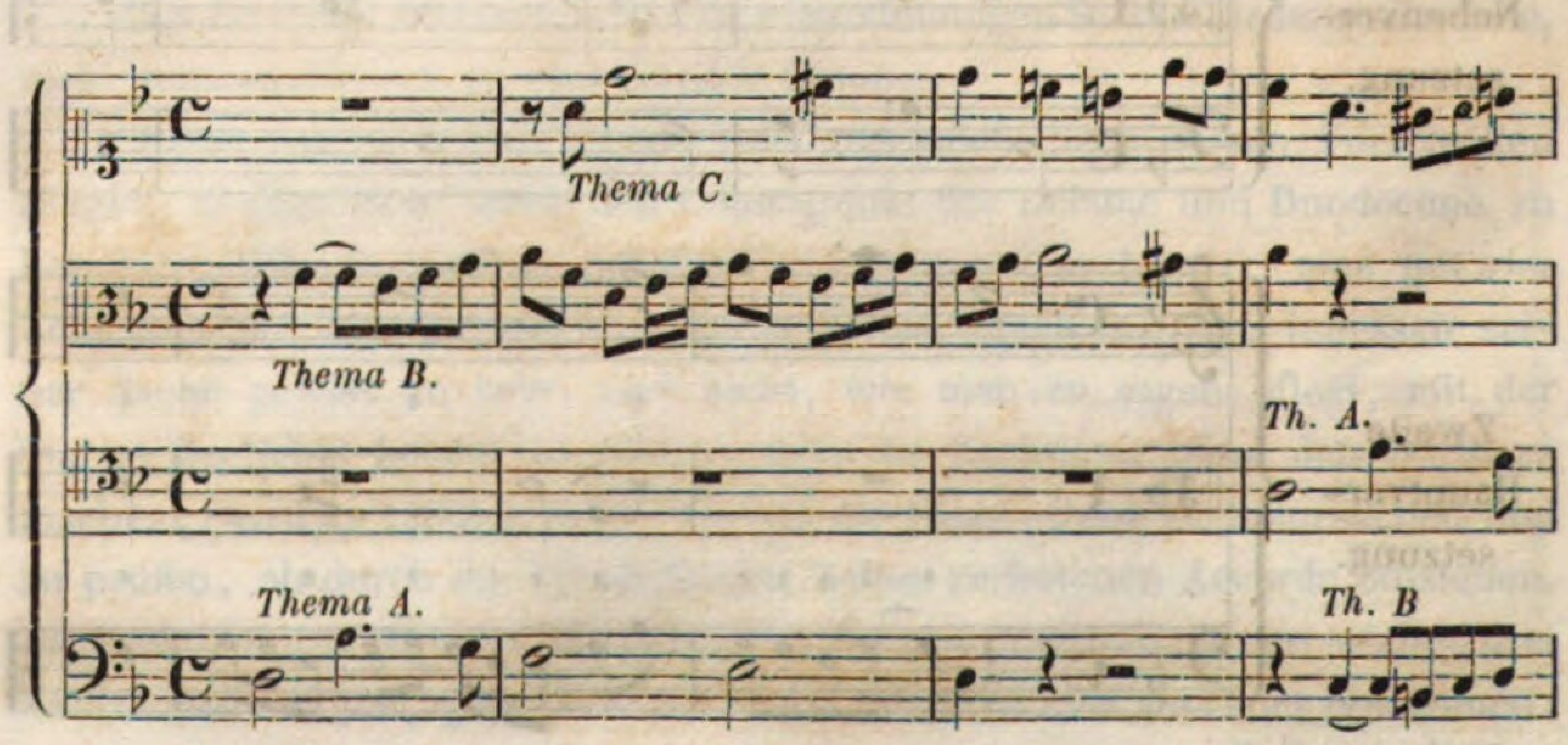
Dritte Hauptversetzung.

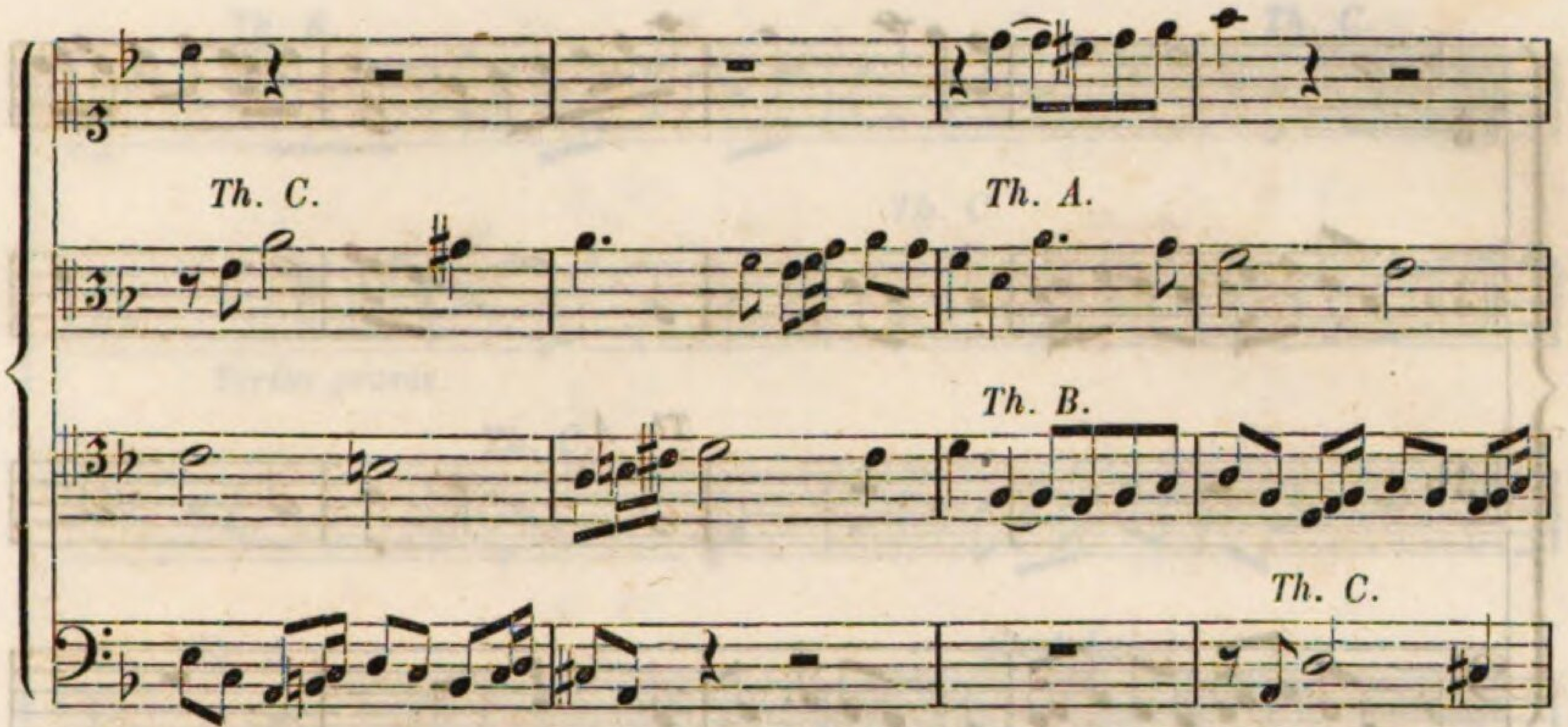


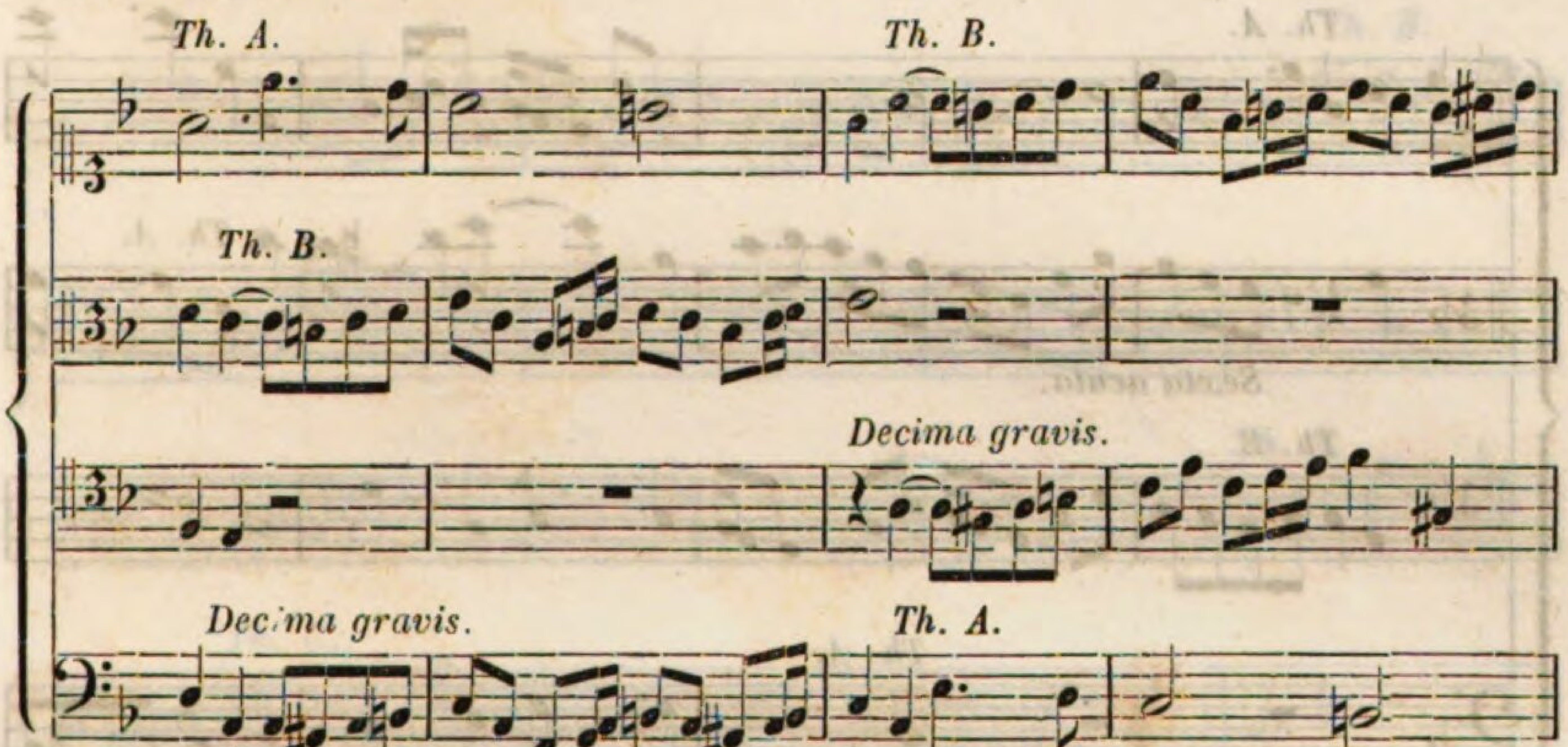
Deren Nebenversetzung.

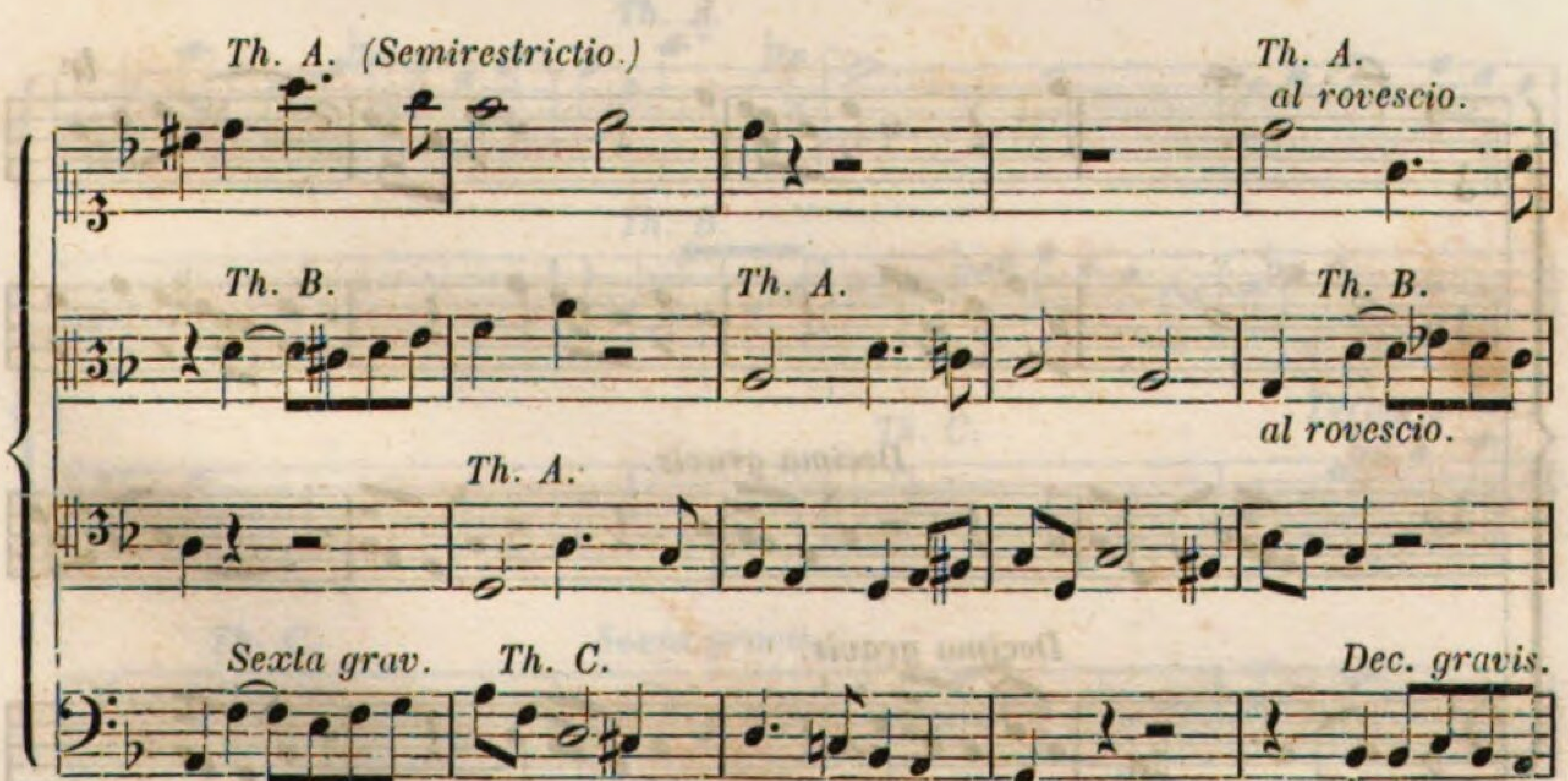


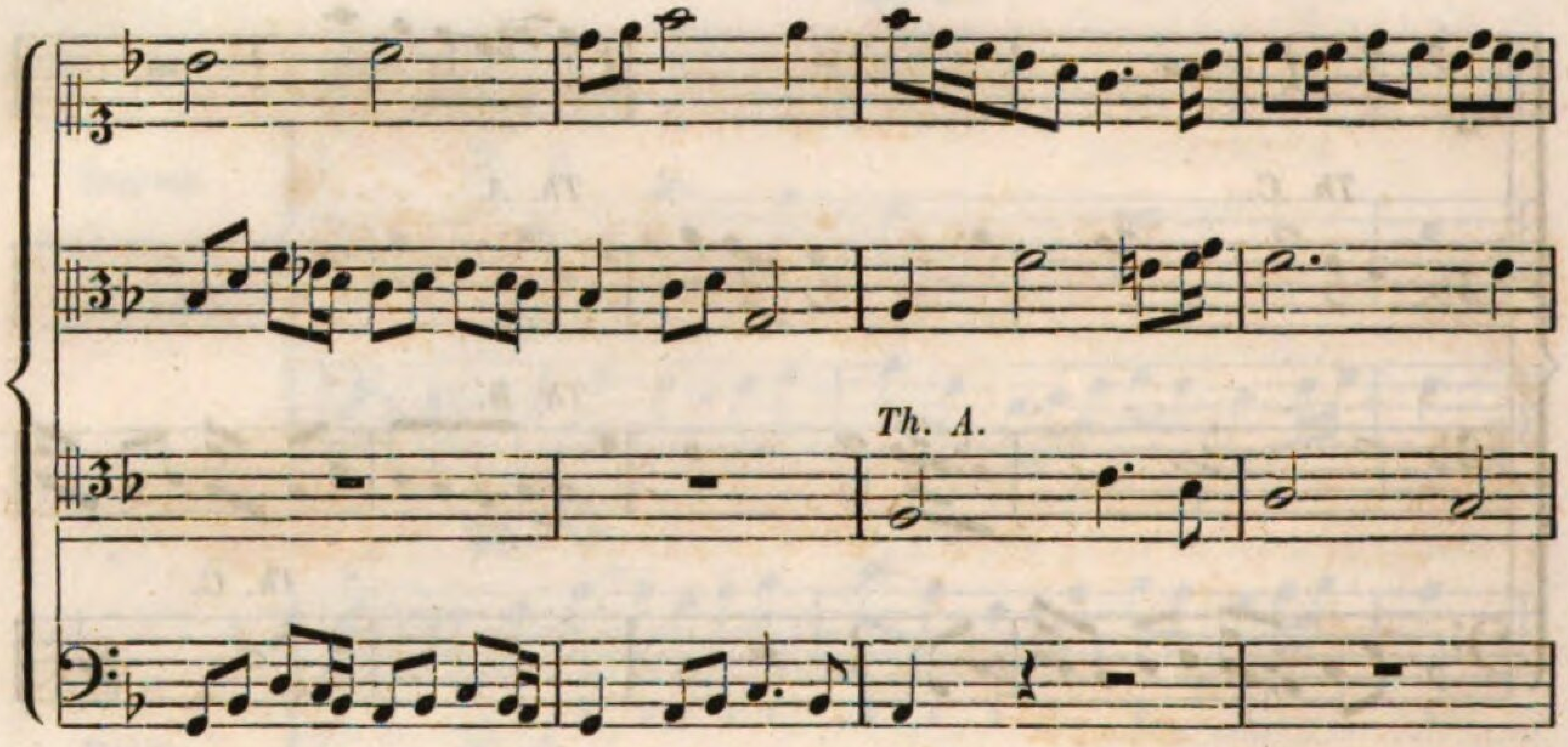
Ausarbeitung.

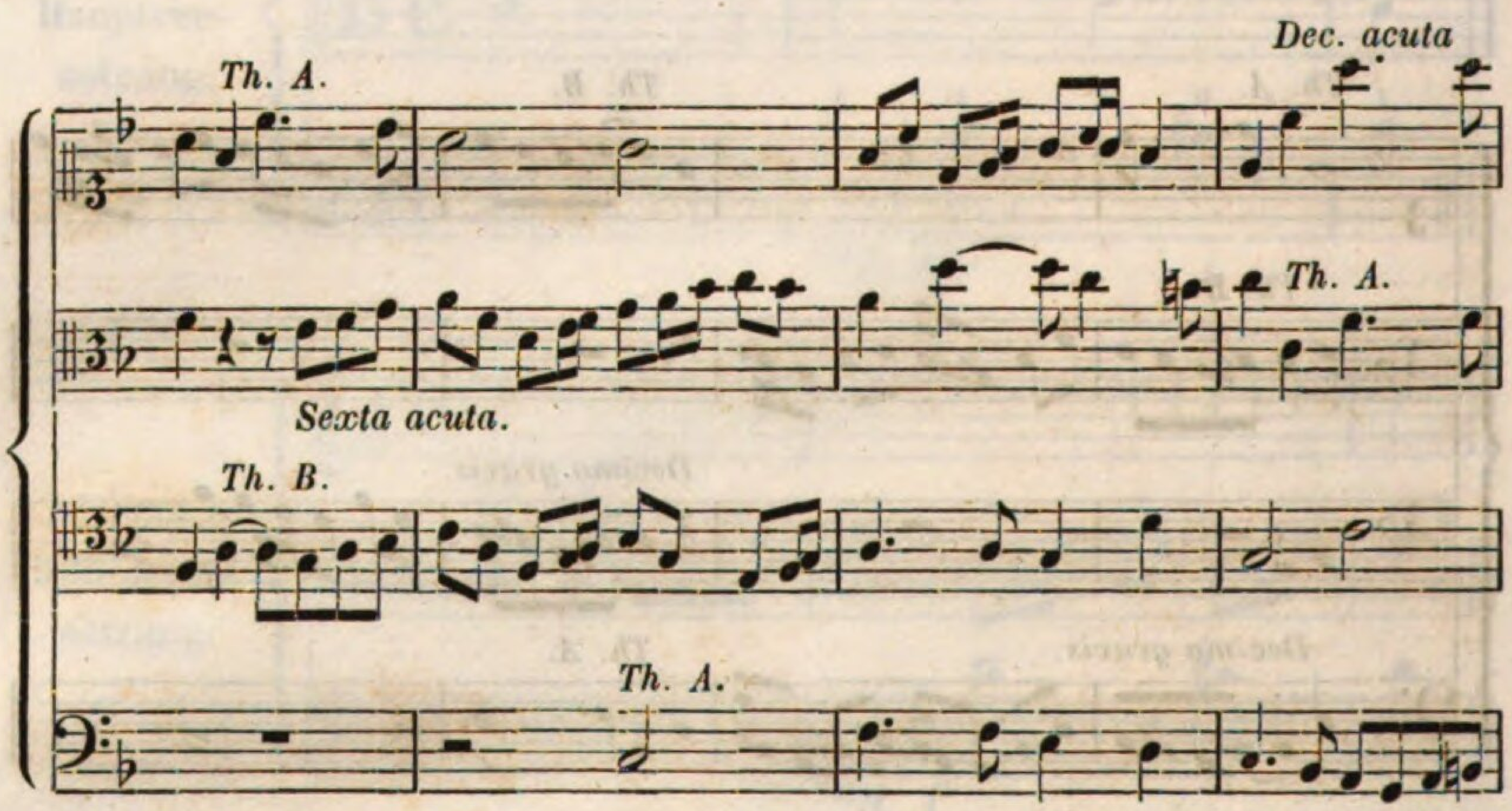


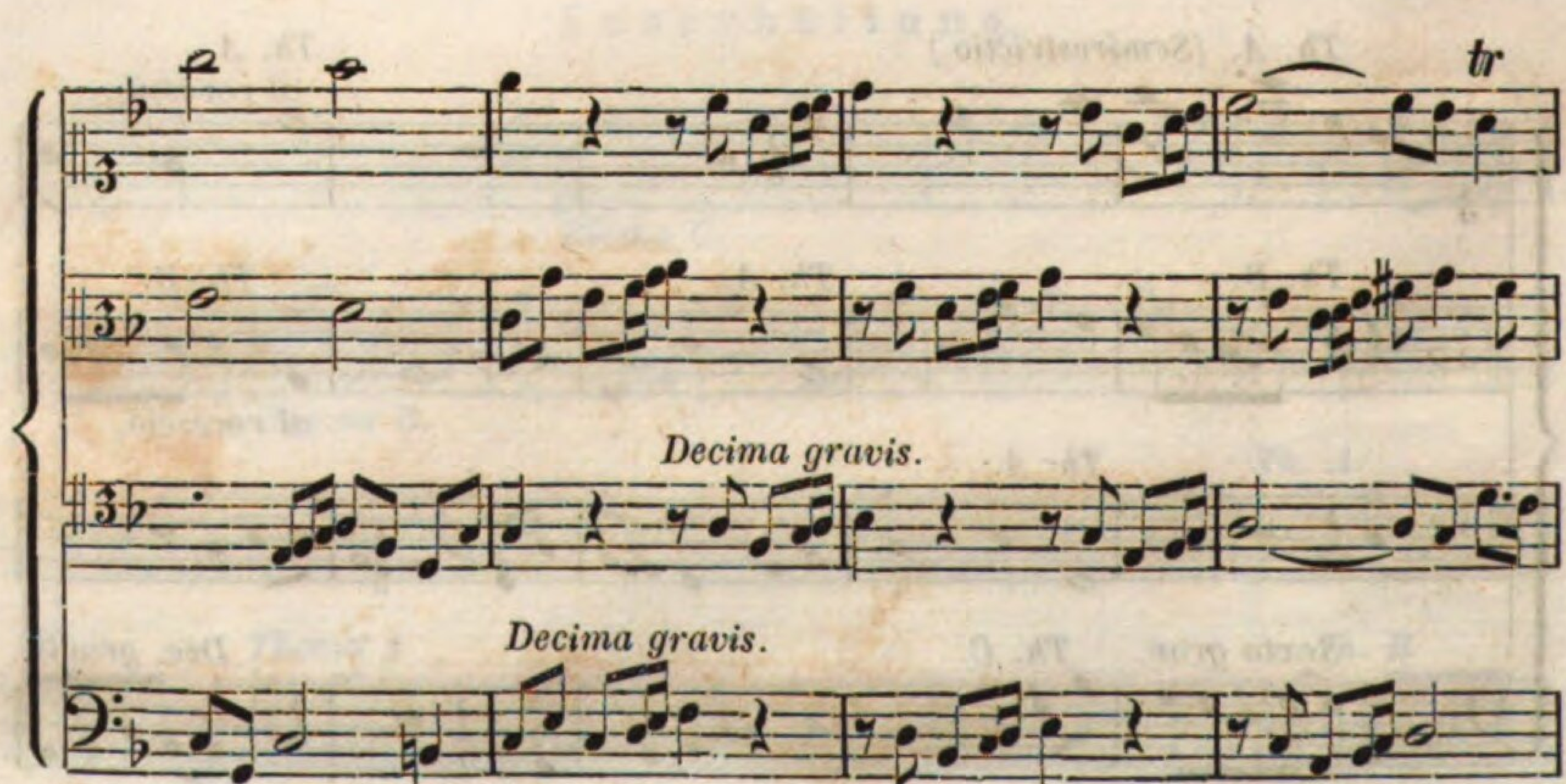

Th. C.
Th. A.
Th. B.
Th. C.


Th. A.
Th. B.
Th. B.
Decima gravis.
Decima gravis.
Th. A.

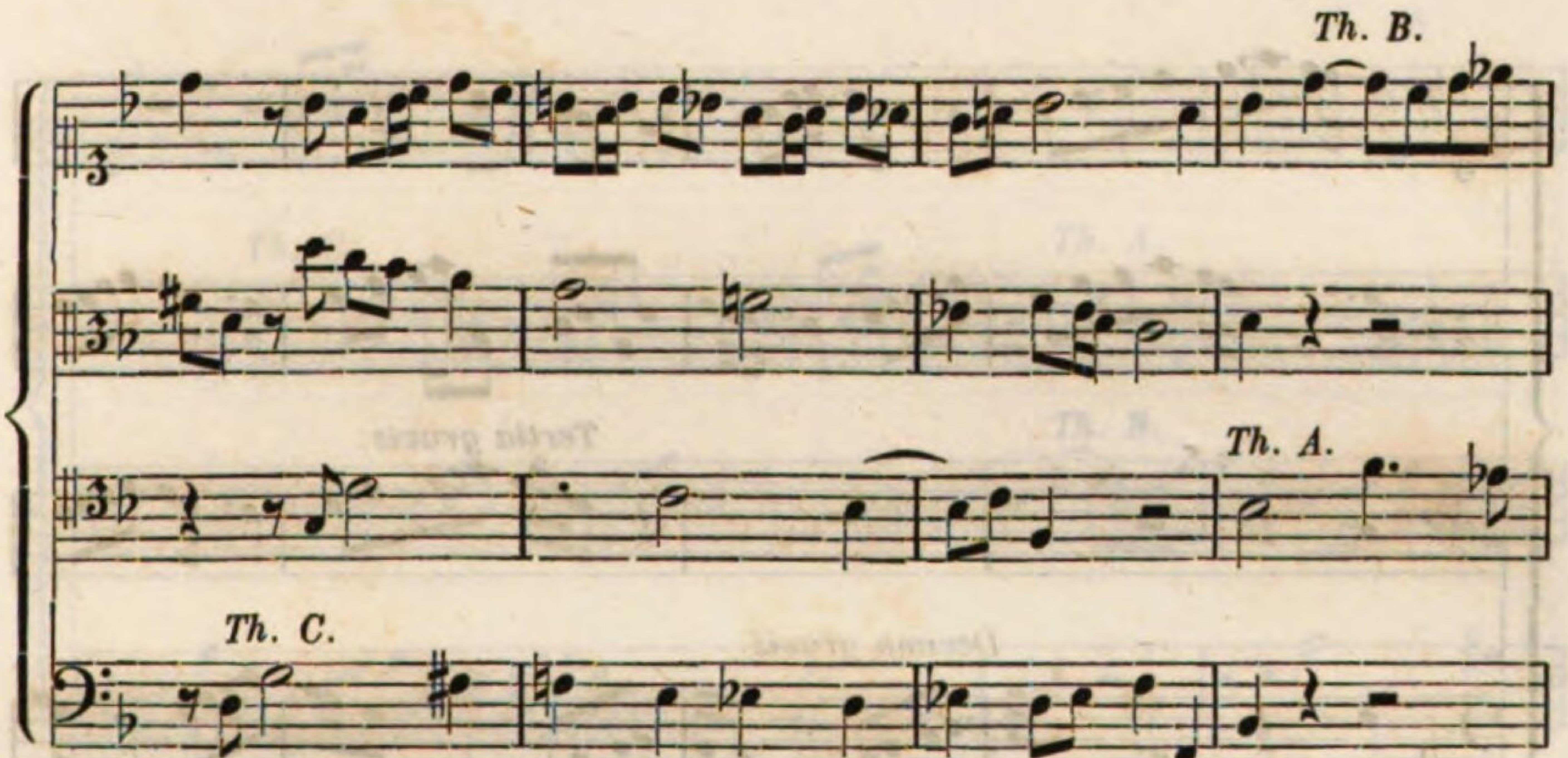

Th. A. (Semirestrictio.)
Th. A.
al rovescio.
Th. B.
Th. A.
Th. B.
al rovescio.
Th. A.
Sexta grav.
Th. C.
Dec. gravis.


Th. A.


Th. A.
Dec. acuta
Th. A.
Sexta acuta.
Th. B.
Th. A.


tr
Decima gravis.
Decima gravis.

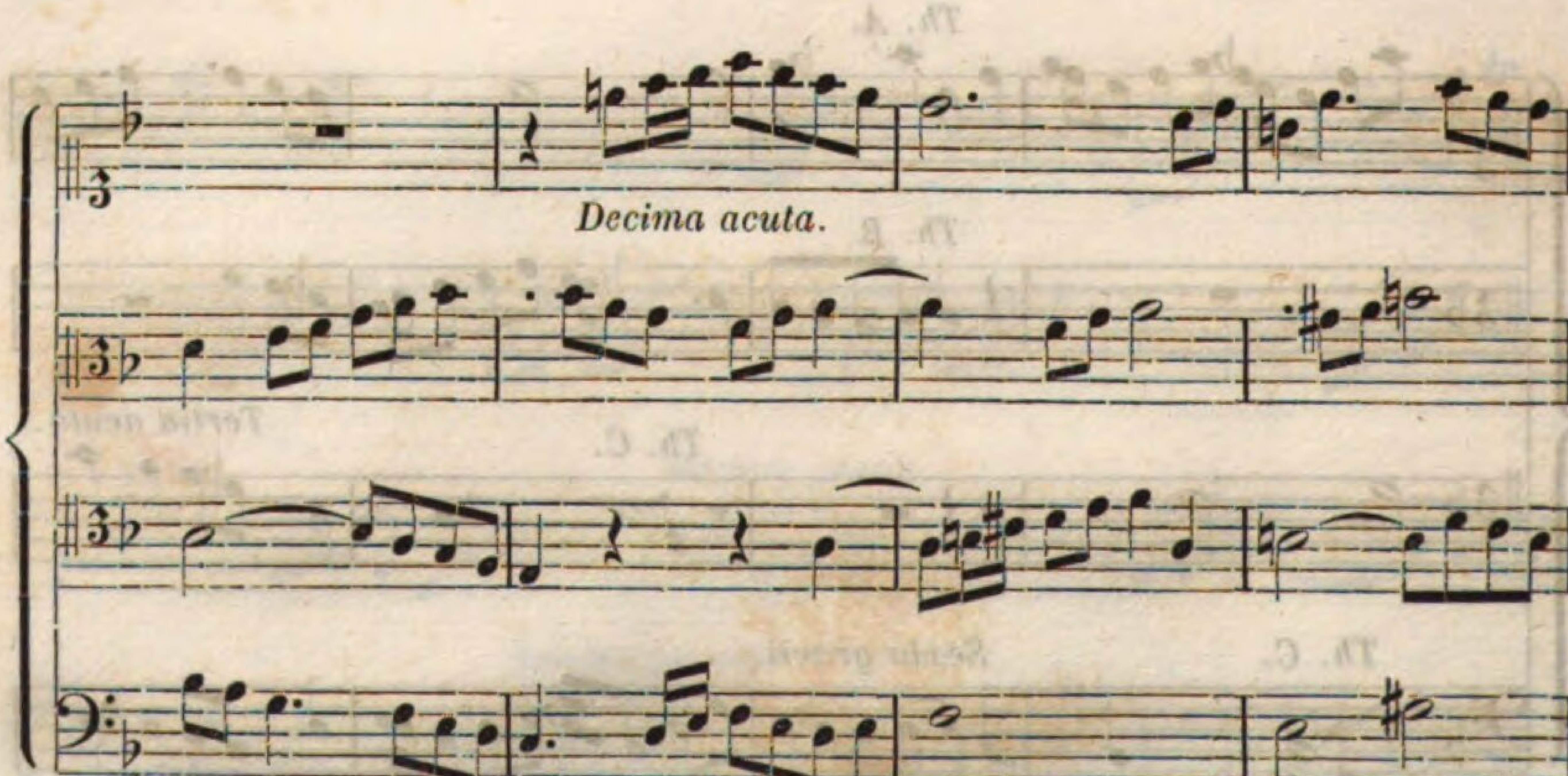

Th. B.
Th. C.
Th. C.
Tertia gravis.
Th. C.
Th. A.
(Restrictio.)

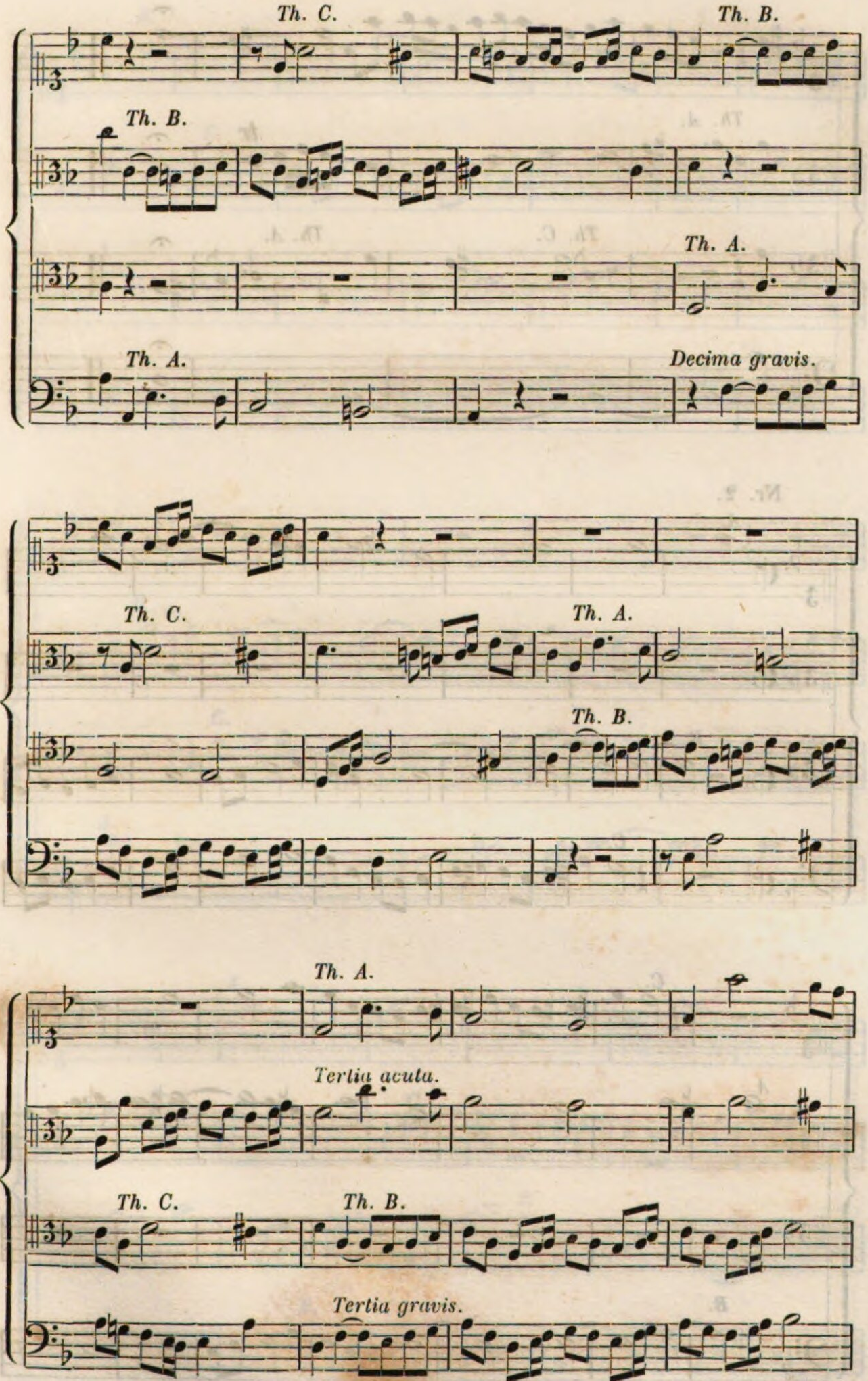

Th. B.
Th. A.
Th. C.


Th. A.
Th. B.
Th. C.
Tertia acuta.
Th. C.
Sexta gravis.


Th. C.
Th. B.
Th. A.
Th. B.
Tertia gravis.
Th. A.
Th. A.

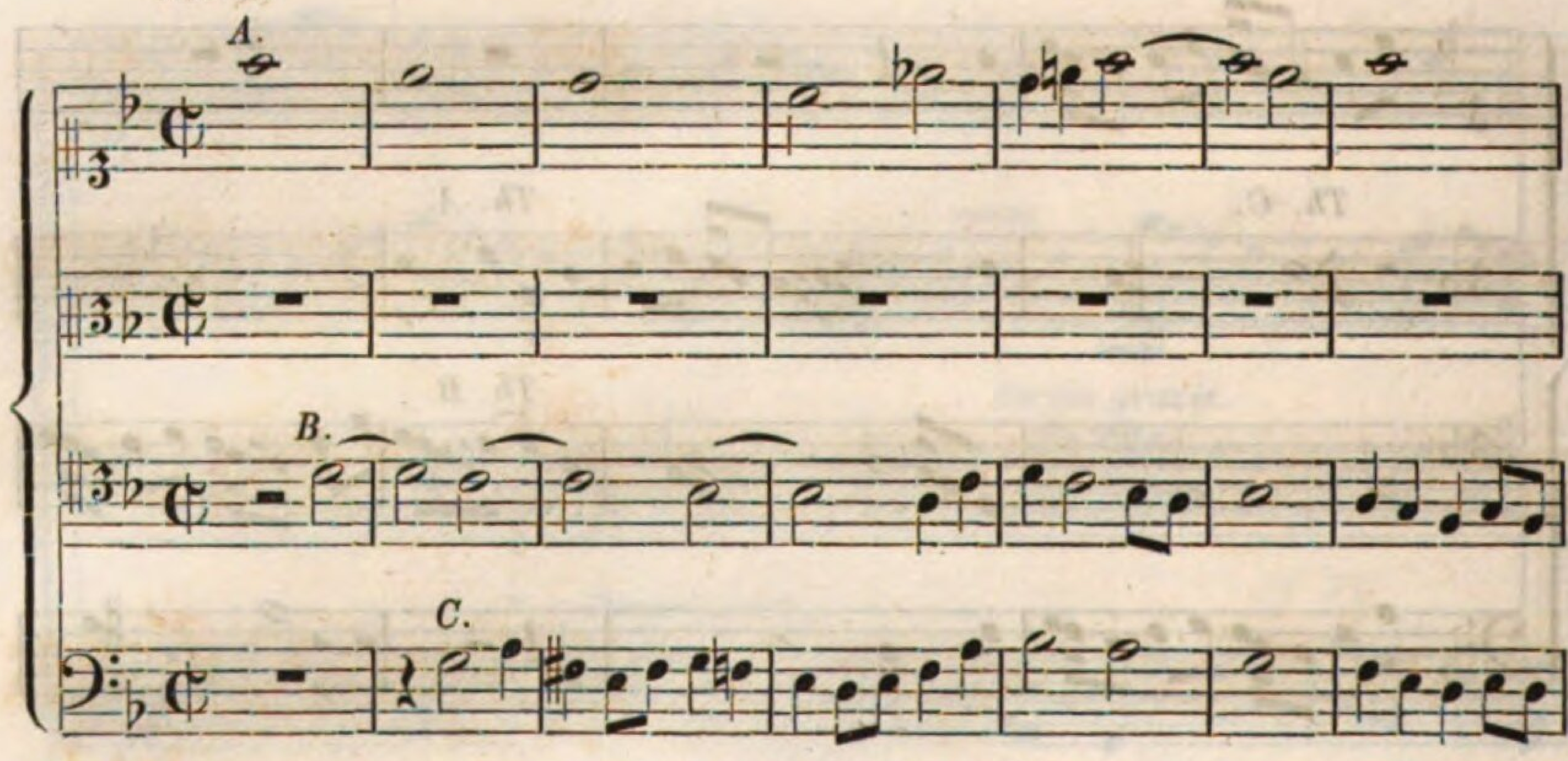

Tertia gravis.
Decima gravis.

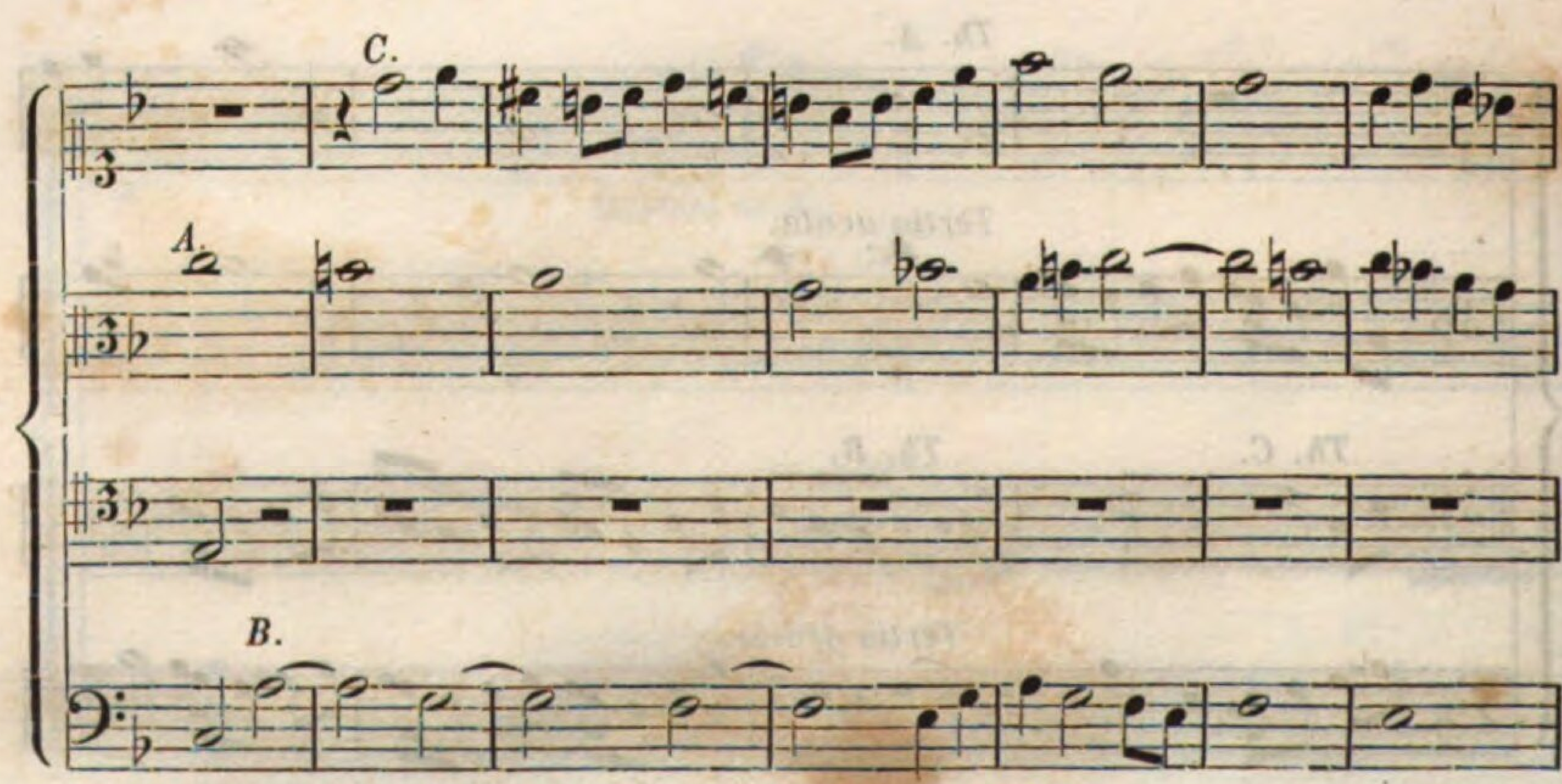

Decima acuta.


Th. C.
Th. B.
Th. B.
Th. A.
Th. A.
Decima gravis.
Th. C.
Th. A.
Th. B.
Th. A.
Tertia acuta.
Th. C.
Th. B.
Tertia gravis.

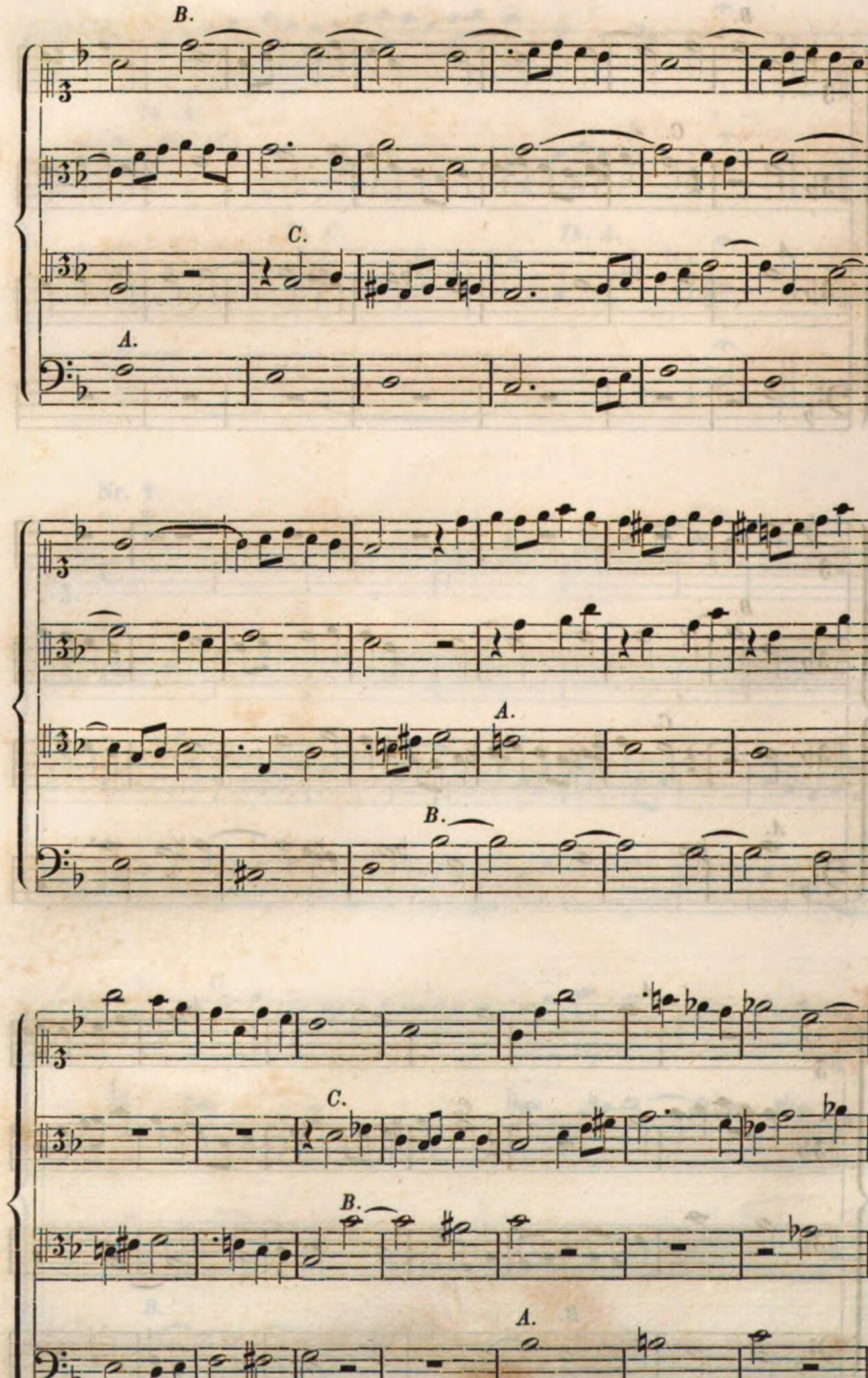


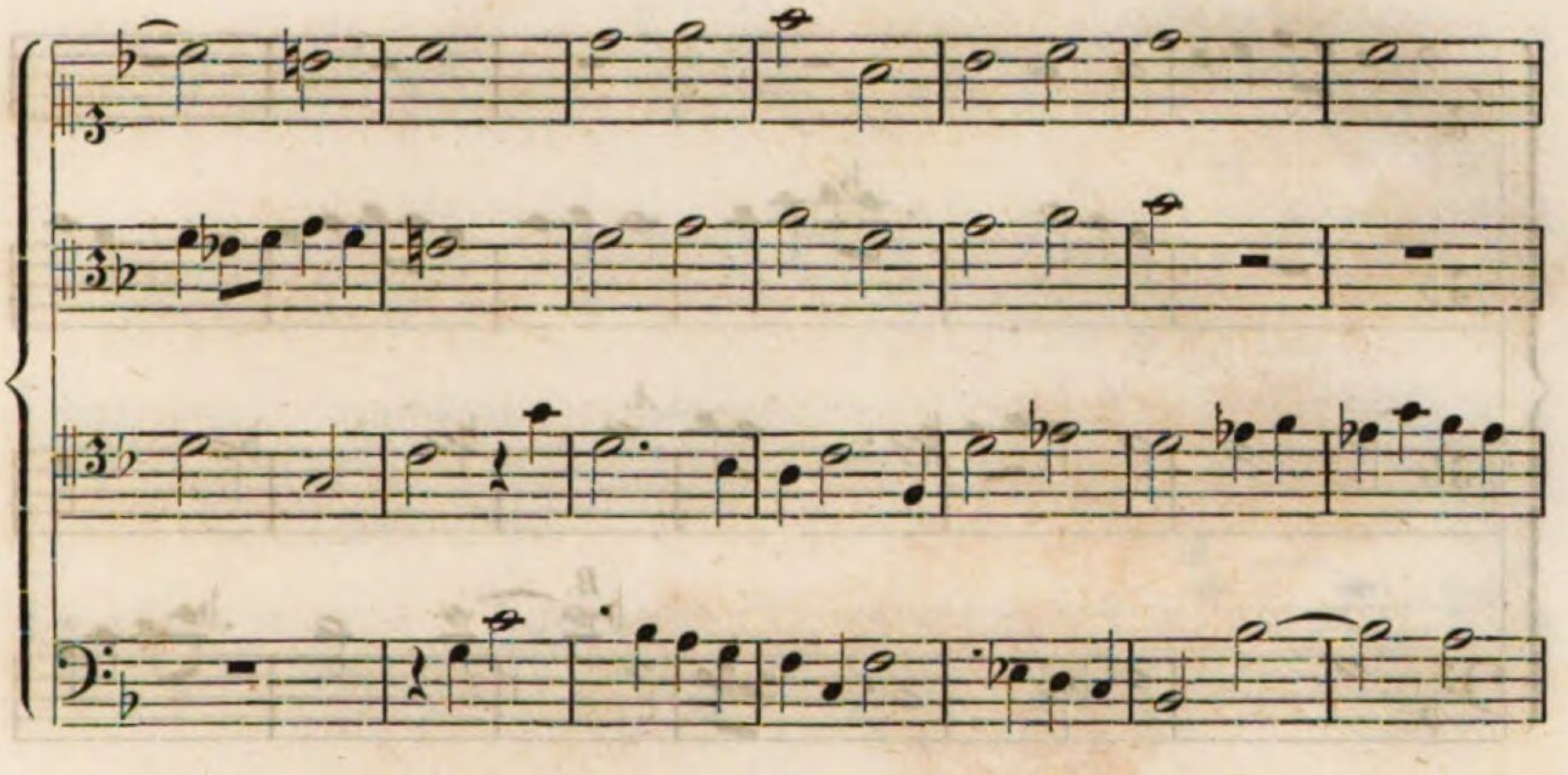
Nr. 2.

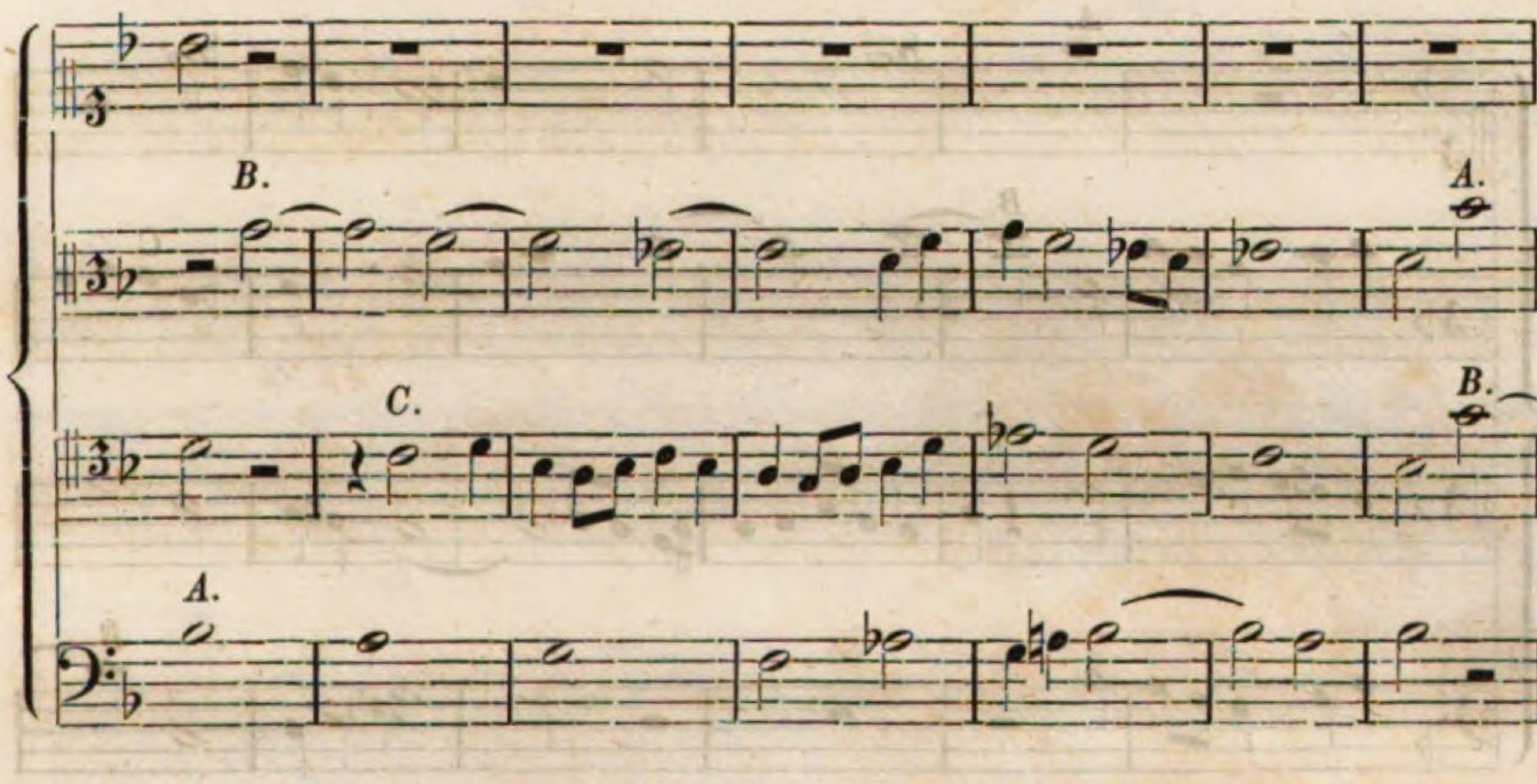





B.
C.
A.
B.
C.
A.
A.
C.
B.

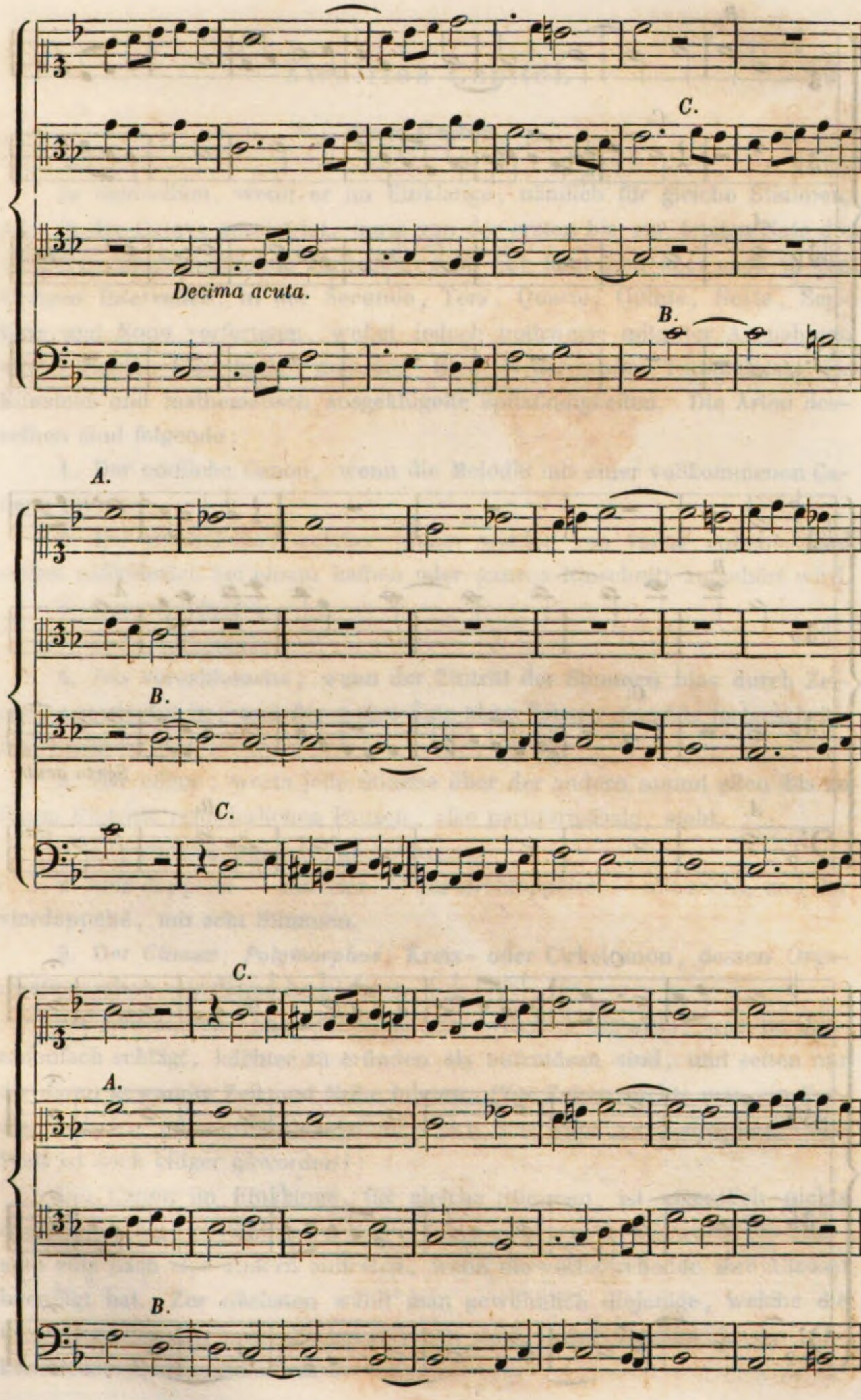

B.
C.
A.
A.
B.
C.
B.
A.

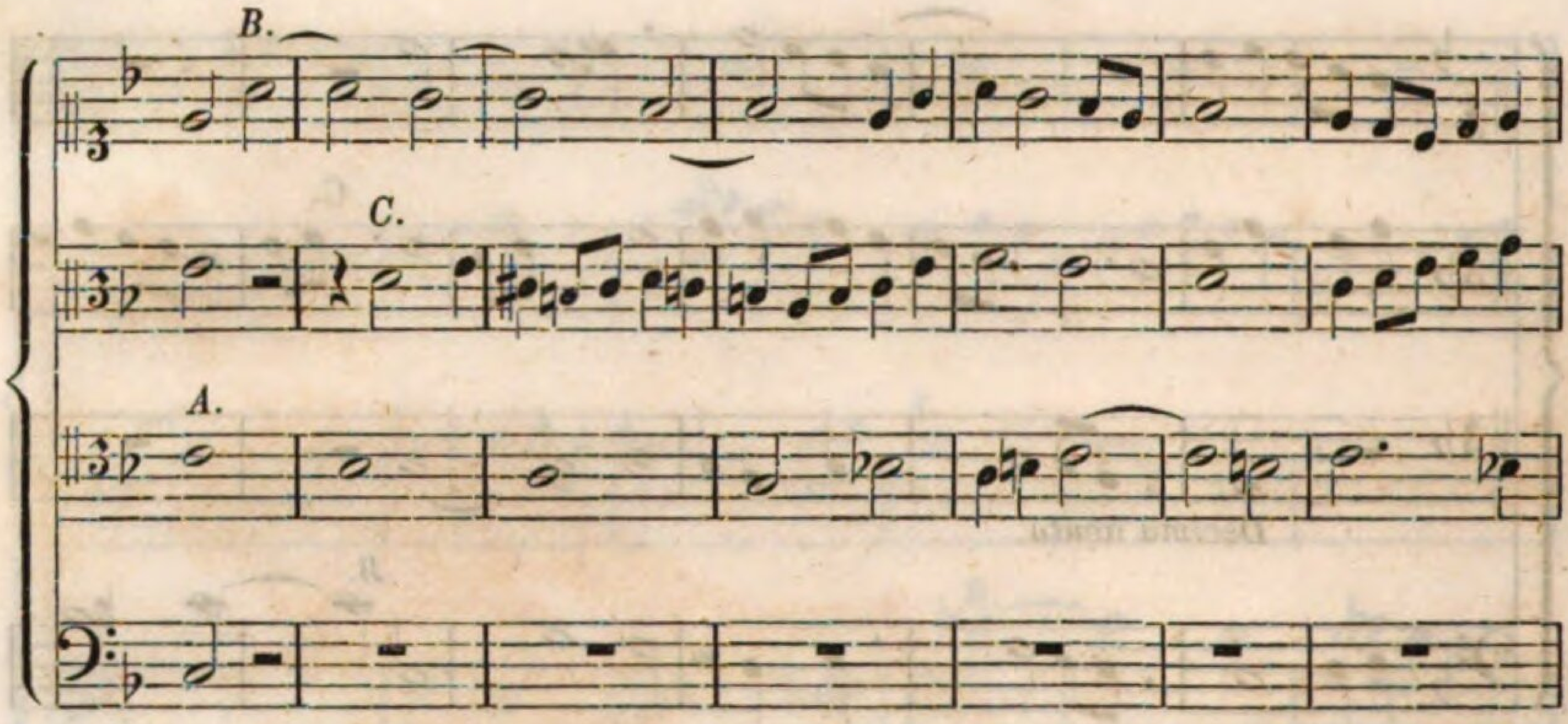


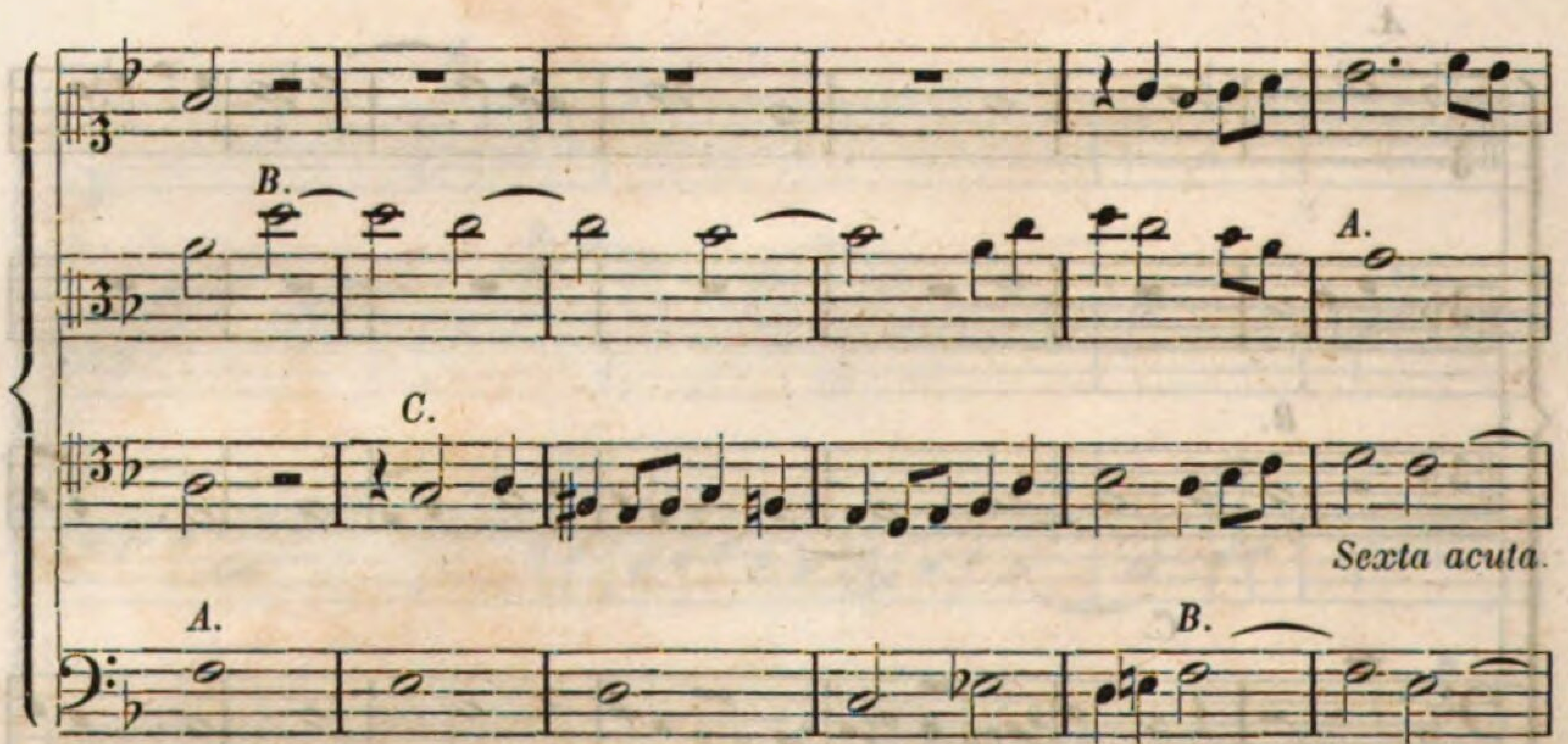

B.
A.
C.
B.
A.

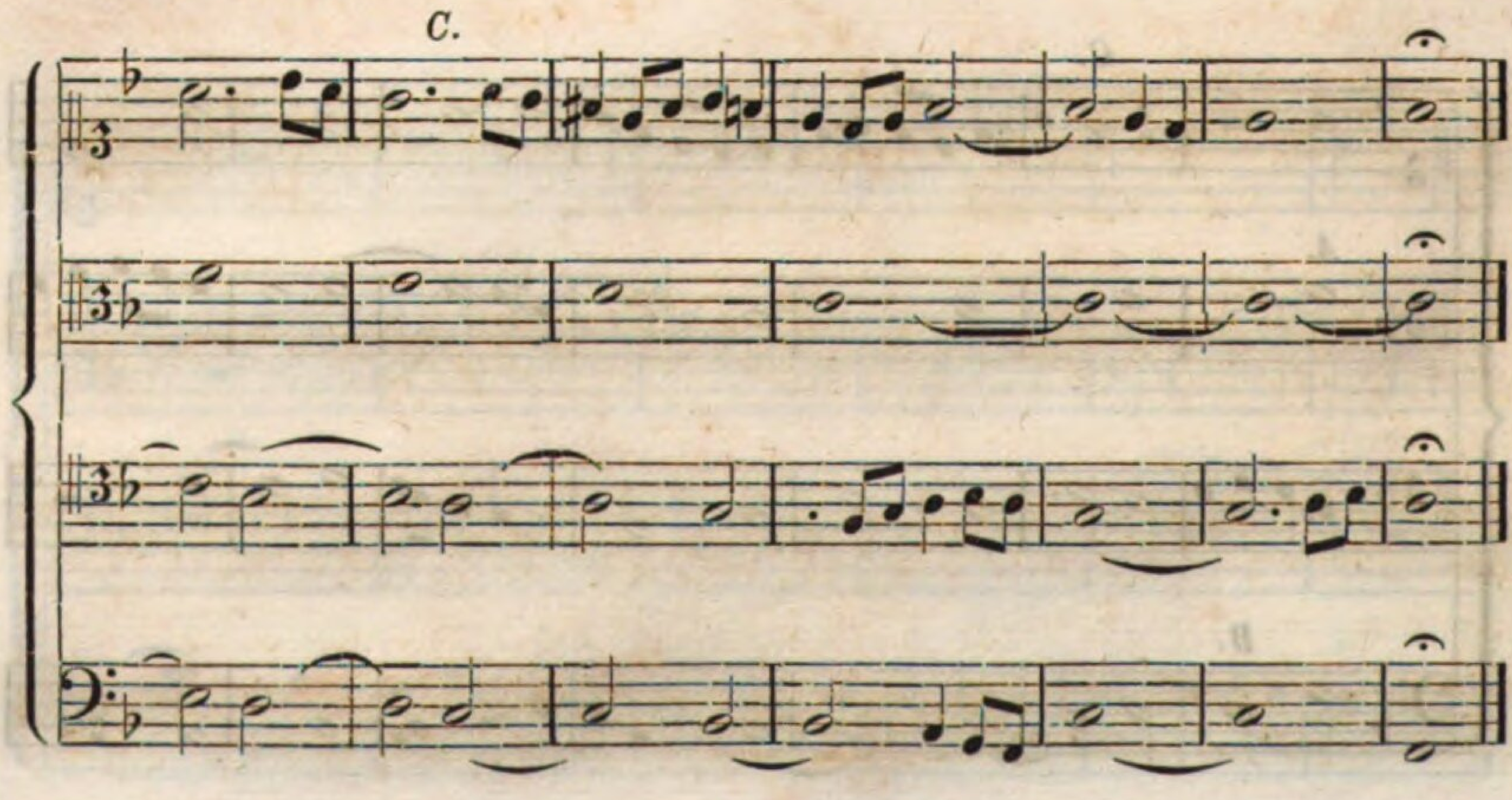

C.


A.
B.
A.
B.
C.
C.
B.
A.
B.


C.
Decima acuta.
B.
A.
B.
C.
C.
A.
B.


B.
C.
A.


B.
A.
C.
Sexta acuta.
A.
B.


C.

Zwölftes Capitel.

Vom Canon.

In demselben, wenn er im Einklange, nämlich für gleiche Stimmen, oder in der Octave gesetzt ist, muss von der ersten bis zur letzten Note die allerstrengste Nachahmung vorhanden sein. Er lässt sich aber auch in den übrigen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und None verfertigen, wobei jedoch nothweise mitunter Ausnahmen und Varianten Statt finden müssen. Hier ist der wahre Tummelplatz für Künstelei und mathematisch ausgeklügelte Spitzfindigkeiten. Die Arten desselben sind folgende:

1. Der endliche Canon, wenn die Melodie mit einer vollkommenen Cadenz schliesst.

2. Der unendliche, welcher immer wieder von vorne anhebt, und wobei willkührlich bei einem halben oder ganzen Einschnitt aufgehört wird.

3. Der vergrösserte;

4. Der verkleinerte;

5. Der verschlossene; wenn der Eintritt der Stimmen blos durch Zeichen angedeutet ist, und der ganze Satz ohne Pausen einzeilig fortgeschrieben wird.

6. Der offene; worin jede Stimme über der andern sammt allen bis zu ihrem Eintritte erforderlichen Pausen, also partiturmässig, steht.

7. Der rückgängige oder krebsförmige.

8. Der doppelte — mit vier — der dreidoppelte — mit sechs, und der vierdoppelte, mit acht Stimmen.

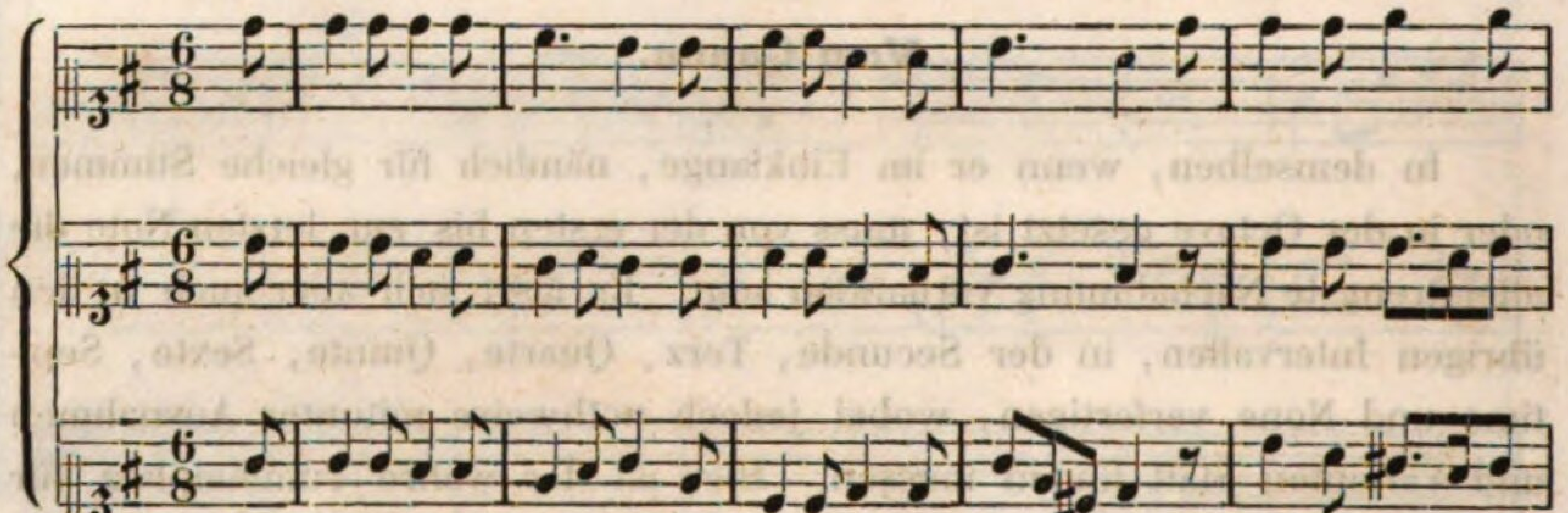
9. Der *Climax; Polymorphus*, Kreis- oder Cirkelcanon, dessen Organisation schon sein Name bezeichnet.

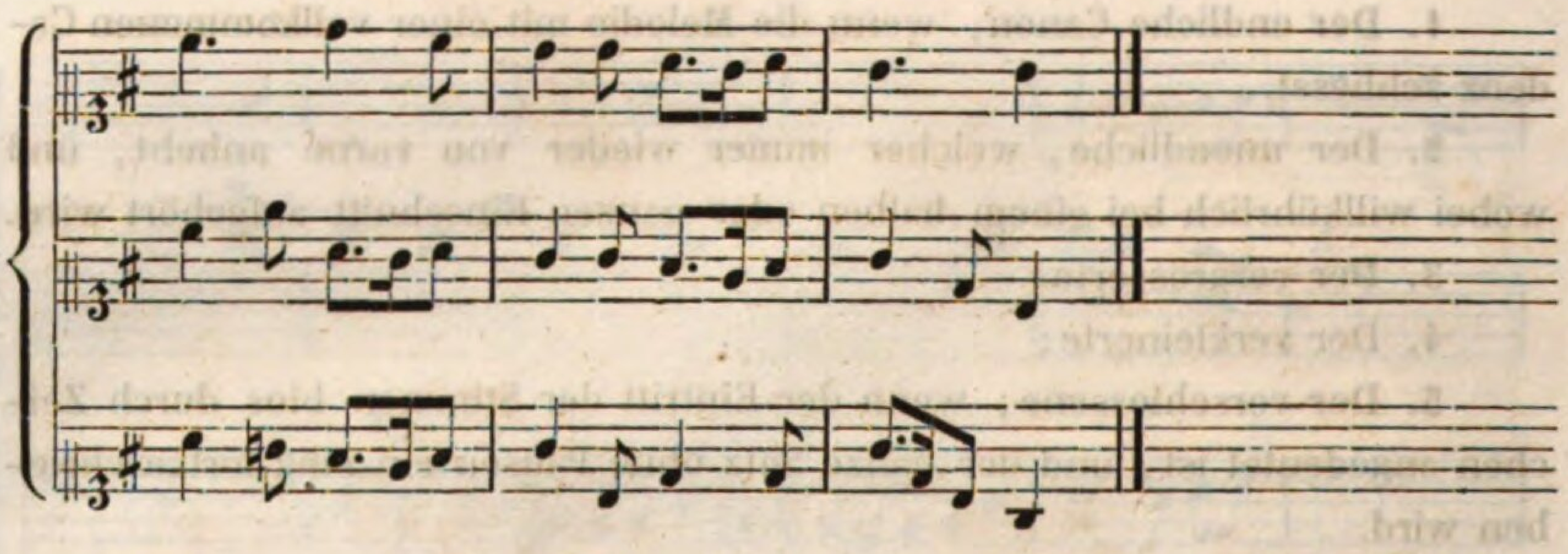
10. Die Zahlen- und Räthselcanons, welche, wie alles, was ins Charadenfach schlägt, leichter zu erfinden als aufzulösen sind, und selten nur die daran gewandte Zeit und Mühe lohnen. (Vor Zeiten suchte man ein Verdienst darin, mit derlei Calculationen sich den Kopf zu zerbrechen. Die Welt ist doch klüger geworden!)

Der Canon im Einklange, für gleiche Stimmen, ist eigentlich nichts anders, als ein vollständiges *a due, a tre, a quatro* u. s. w., worin die Stimmen eine nach der andern eintreten, wenn die vorhergehende ihre Clausel beendigt hat. Zur nächsten wählt man gewöhnlich diejenige, welche die Basscadenz macht, und überhaupt schon zwei- oder dreistimmig das vollkommenste Ganze bildet. Z. B.

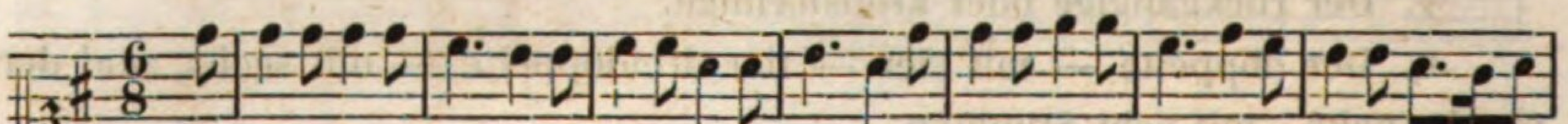
Nr. 1. Entwurf eines endlichen Canons für drei Discantstimmen im Einklange.

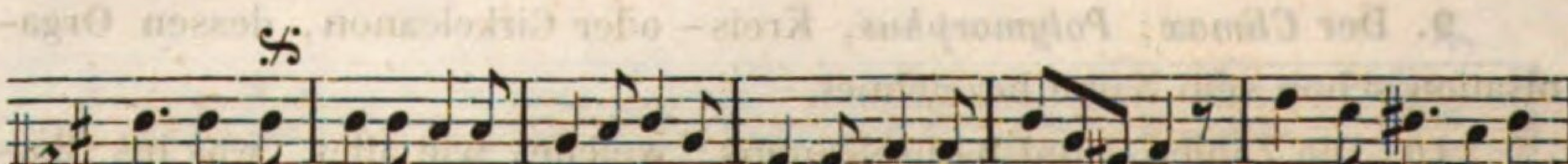
Allegretto.





Verschlossen wird er also, und die dritte nach der ersten Stimme geschrieben.





(Hier fängt die zweite Stimme vom Anfange an.)

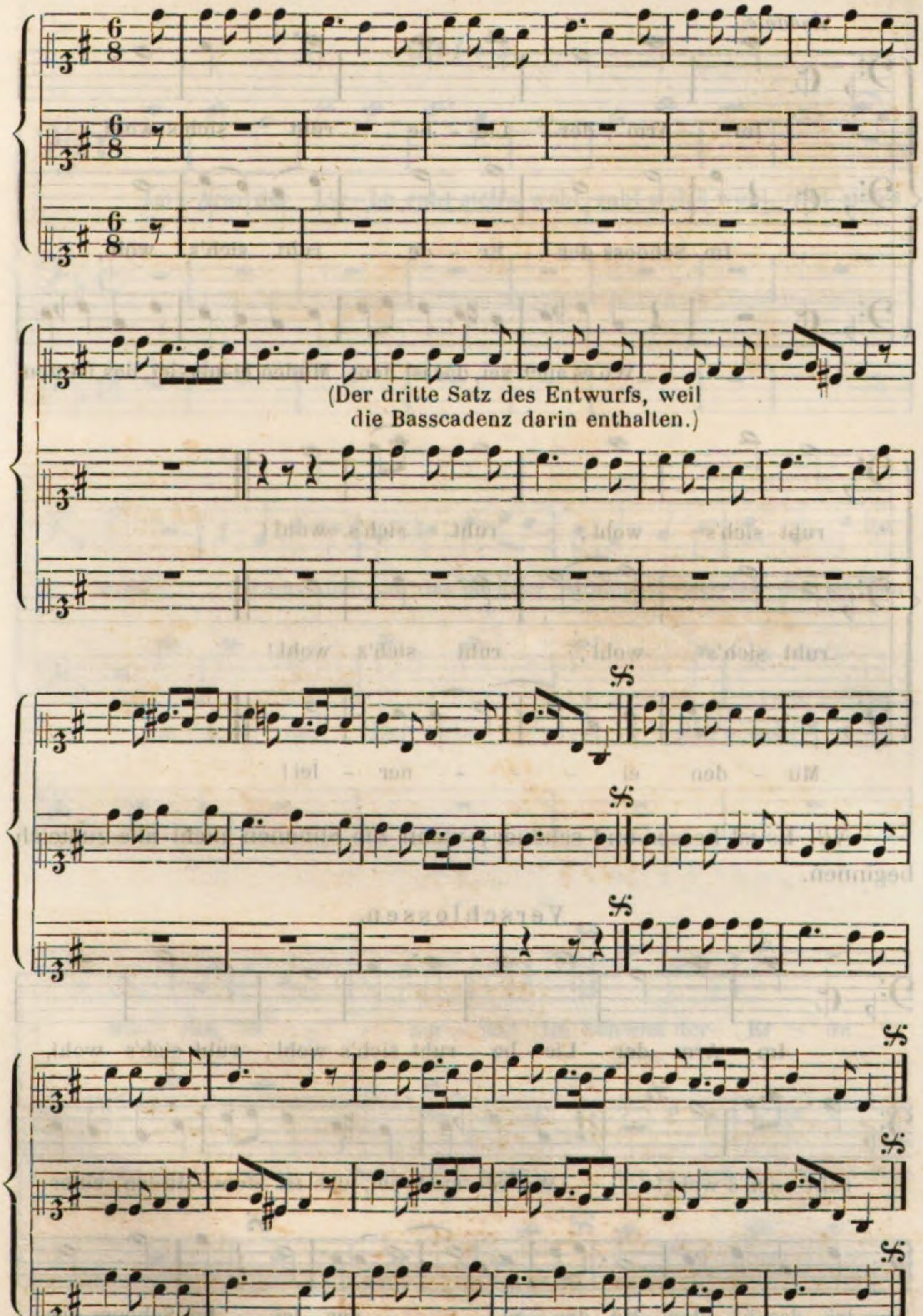


(Eintritt der letzten Stimme vom Anfange.)



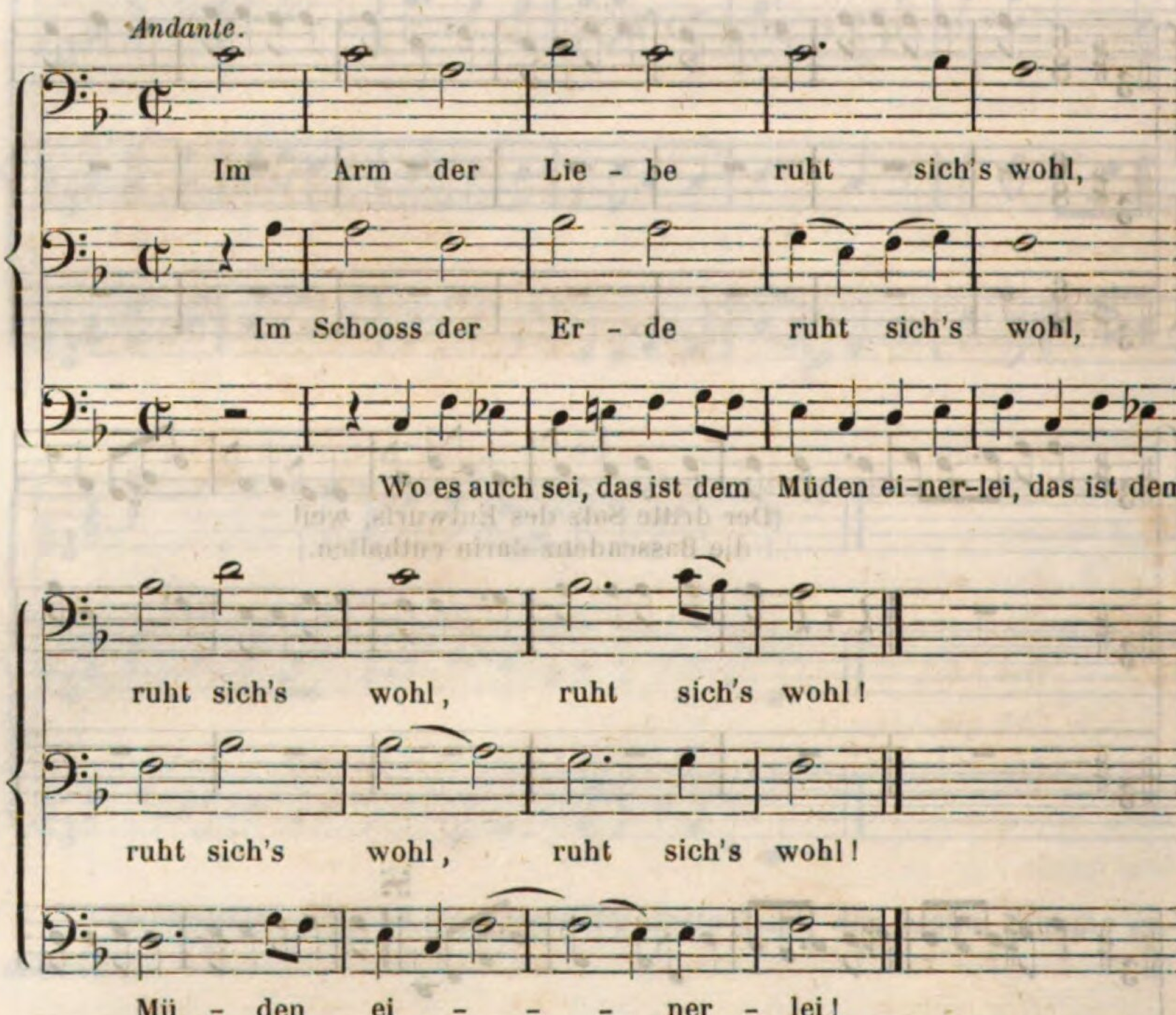
In solchem Stimmenwechsel kann das Ganze so oft wiederholt werden, als es den Sängern beliebt, und die Zuhörer nicht langweilt. Da Jeder das

Ganze durchsingen muss, so ist die allzuhohe oder allzutiefe Lage wohl zu berücksichtigen. Offen würde diese Composition also sich gestalten, und in der Ausführung klingen:



Vom Zeichen, wo die Stimmen bereits vereinigt sind, alterniren selbe fortwährend.

Nr. 2. Canon für drei Männerstimmen.



NB. Es ist besser und schöner, wenn die Stimmen nicht alle zugleich beginnen.

Verschlossen.




Er-de ruht sich's wohl, ruht sich's wohl, ruht sich's wohl!

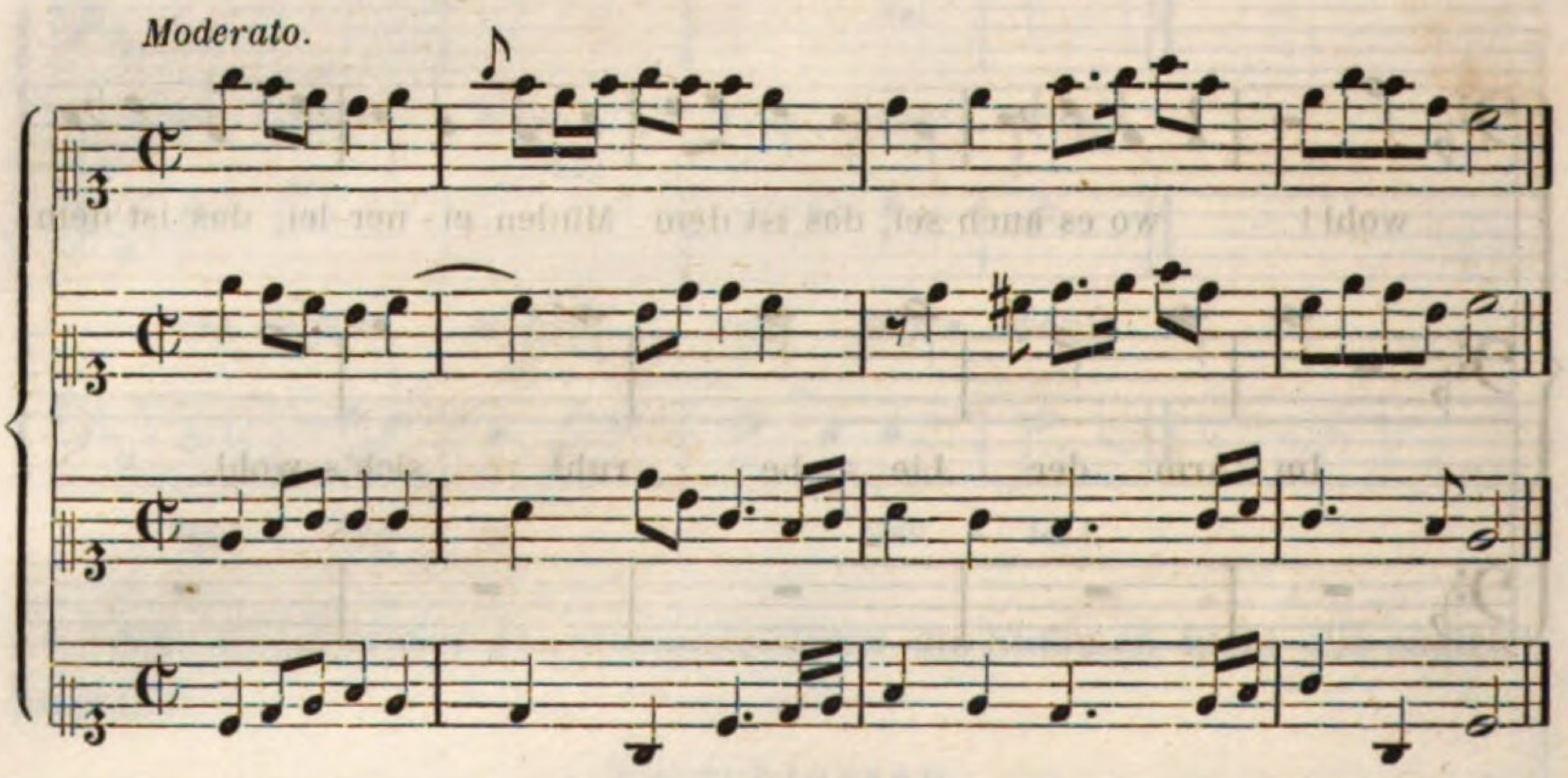
Offen.


Im Arm der Lie-be ruht sich's wohl, ruht sich's wohl, ruht sich's
wohl! wo es auch sei, das ist dem Müden ei-ner-lei, das ist dem
Im Arm der Lie-be ruht sich's wohl,
Mü-den ei - - ner-lei! Im Schooss der Er-de
ruht sich's wohl, ruht sich's wohl!
Wo es auch sei, das ist dem
Im Arm der Lie-be

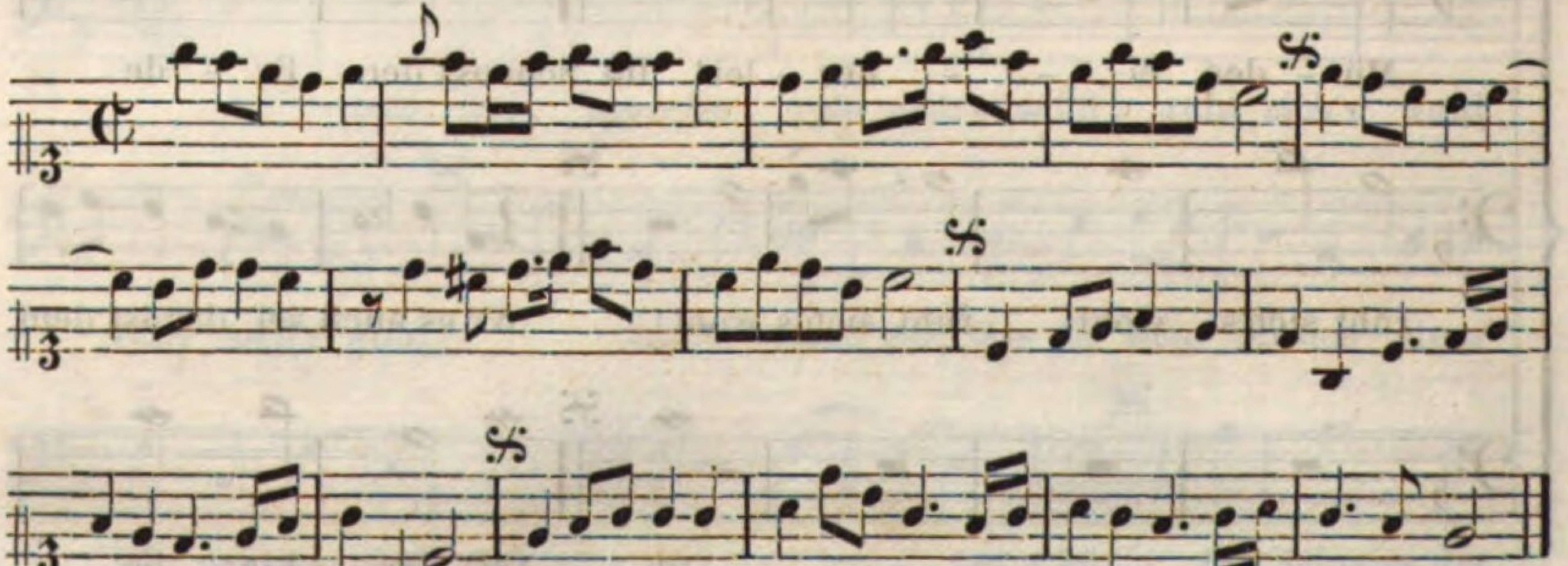


Dieselbe Verfahrungsart findet auch vier- und noch mehrstimmig Statt; z. B.

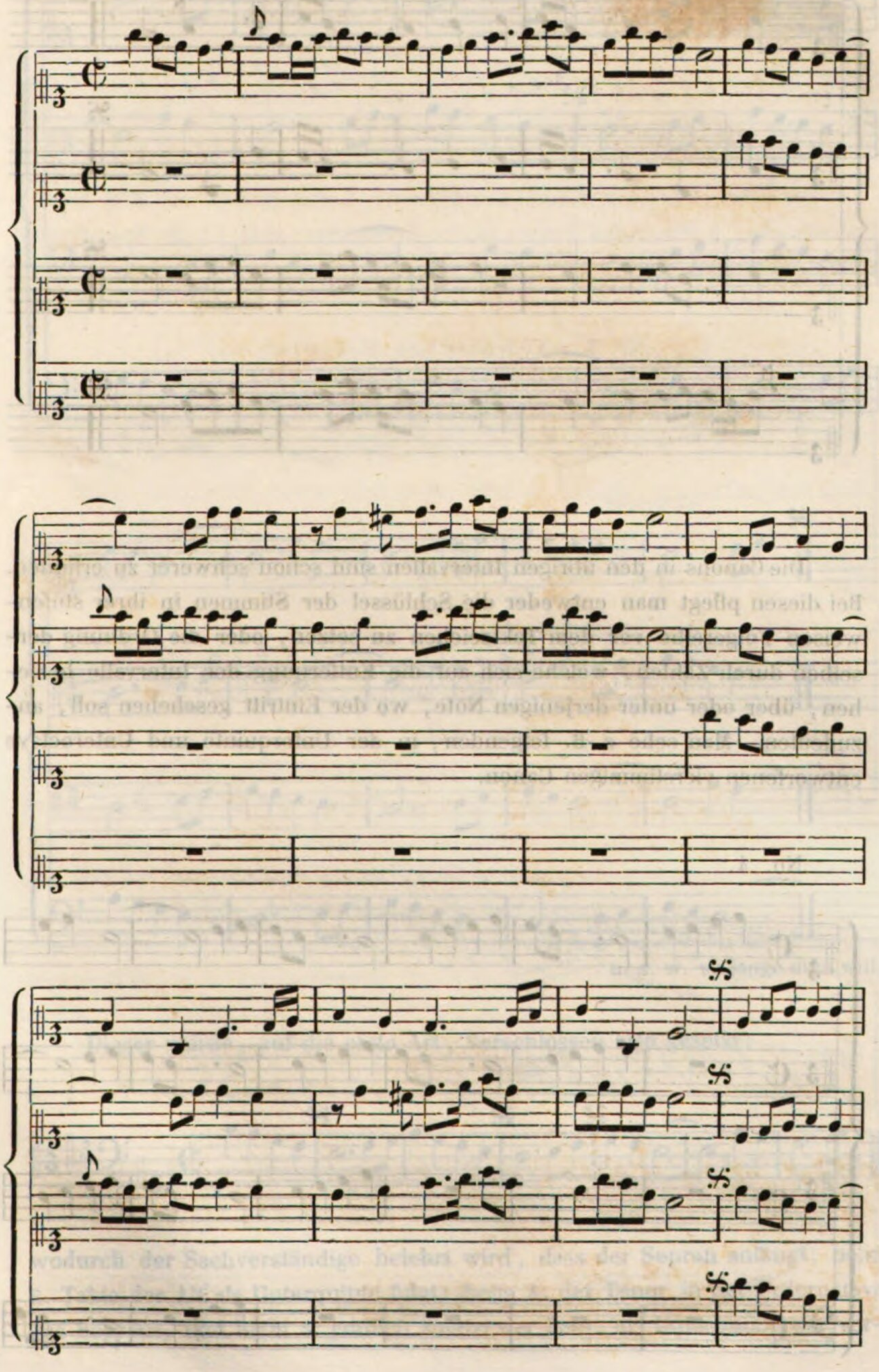
Nr. 3. *Canone a quattro voci.*

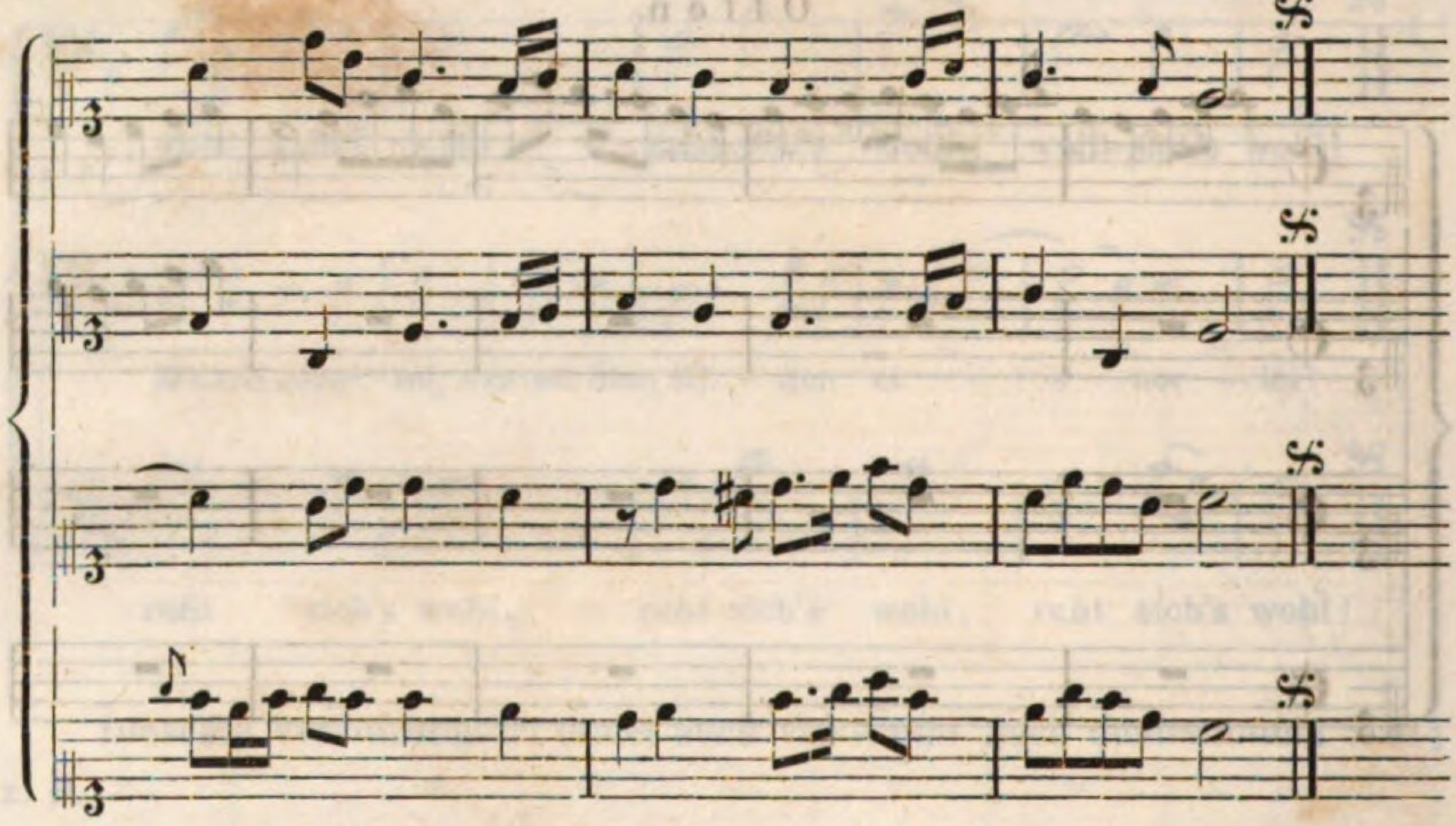


Verschlossen.



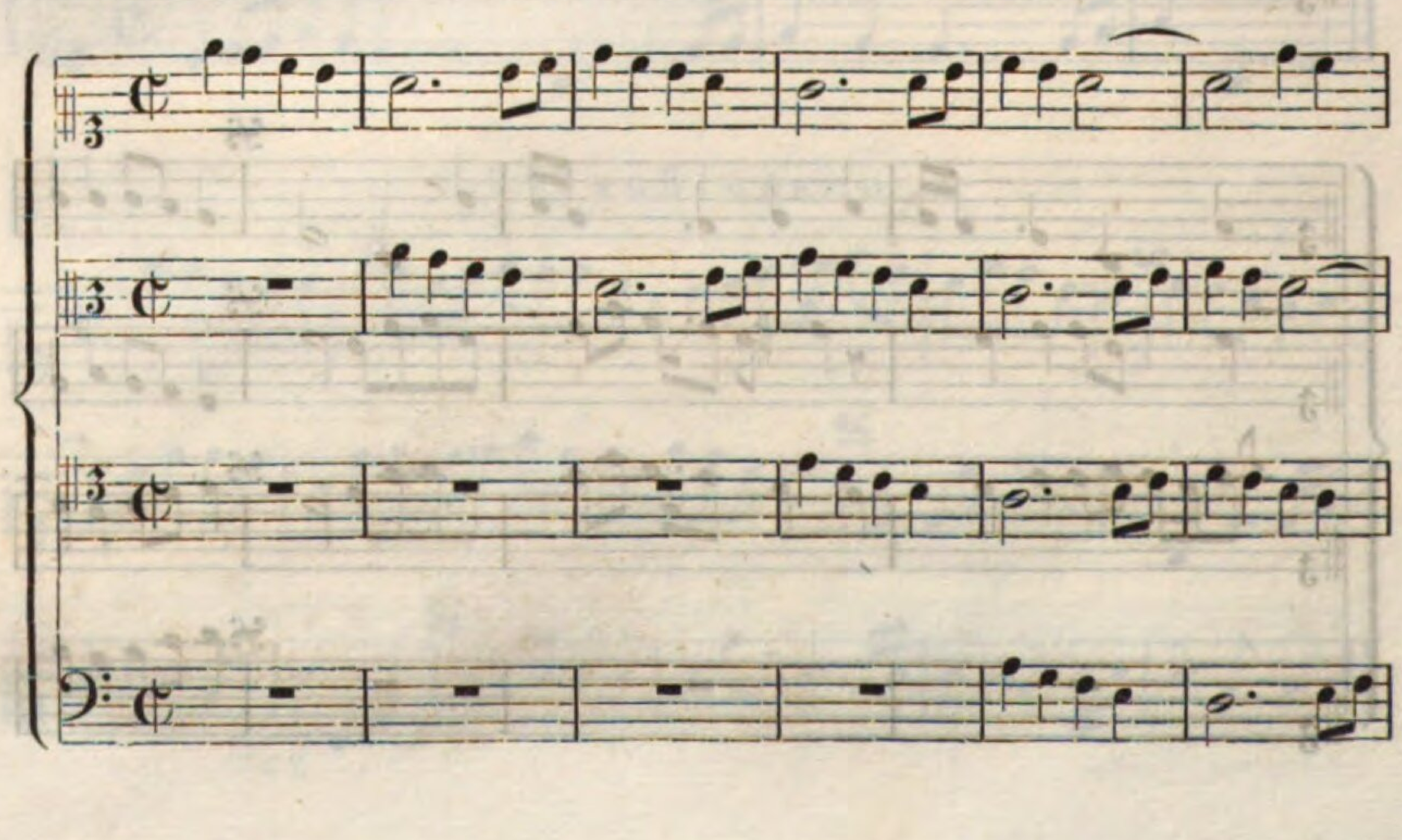
Offen.

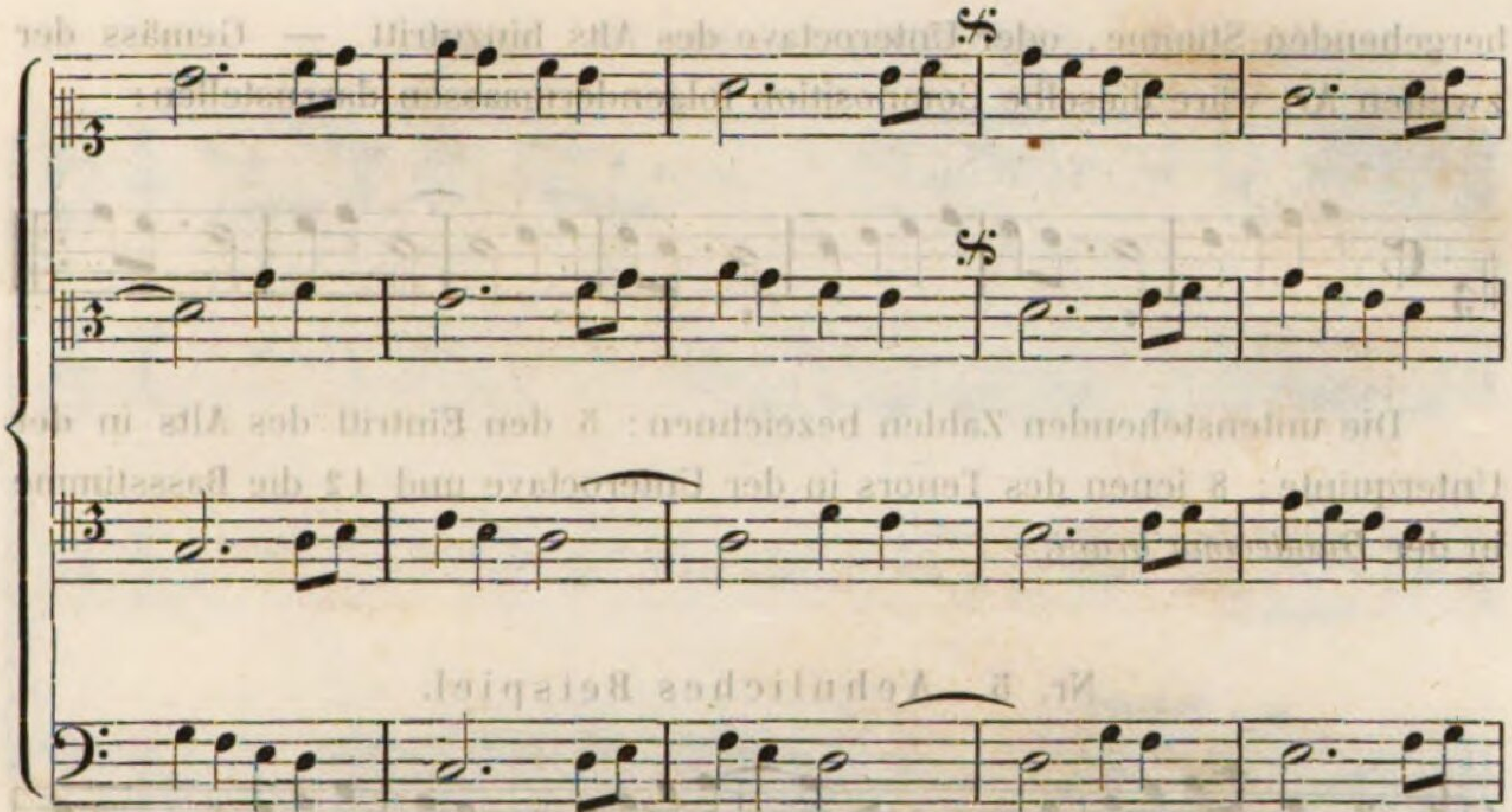


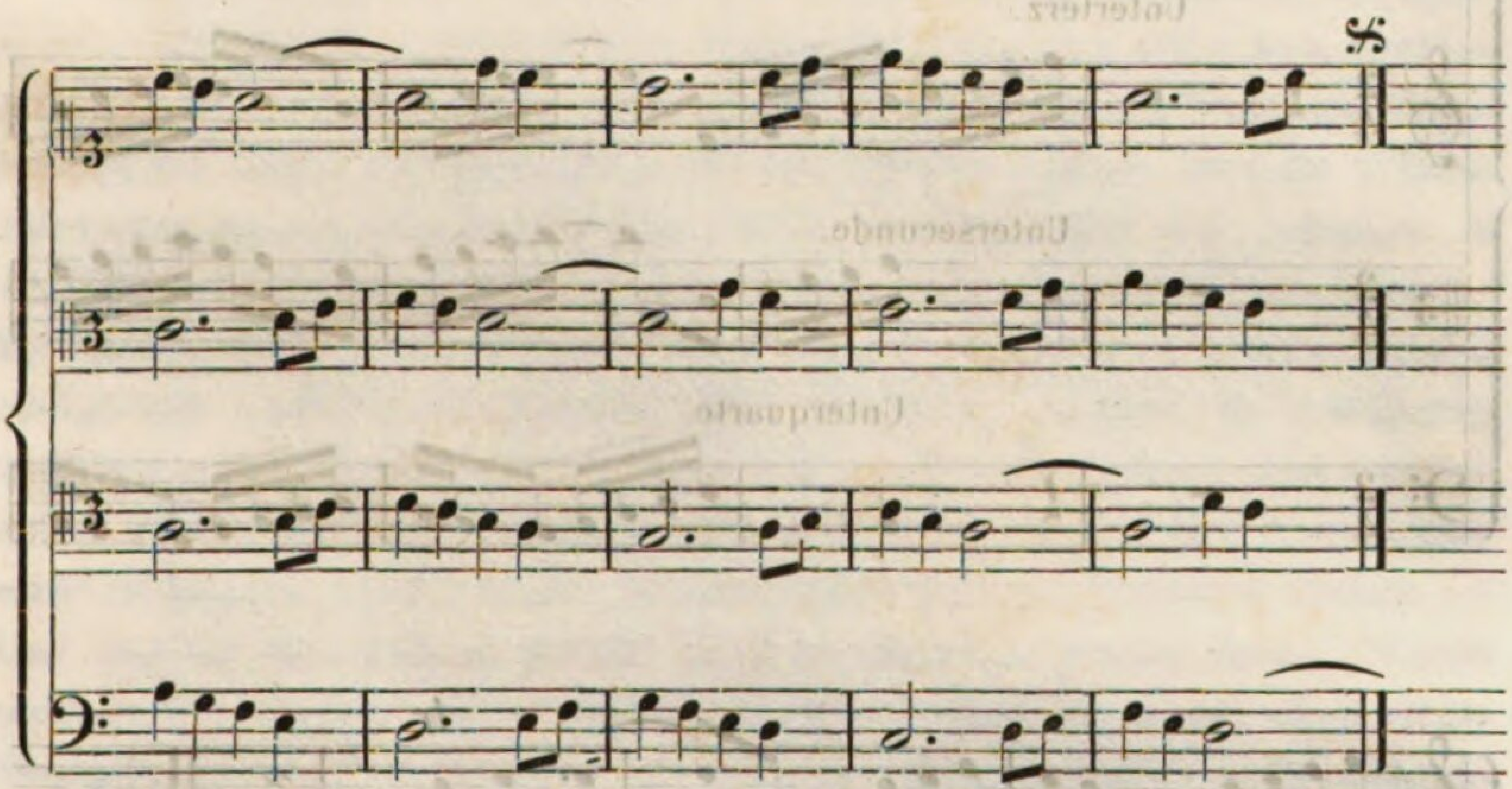


Die Canons in den übrigen Intervallen sind schon schwerer zu erfinden. Bei diesen pflegt man entweder die Schlüssel der Stimmen in ihrer stufenweisen Folgereihe vor dem Taktzeichen zu setzen, oder die Ordnung derselben durch Zahlen, welche sich auf die Entfernung der Intervalle beziehen, über oder unter derjenigen Note, wo der Eintritt geschehen soll, anzudeuten. Man sehe z. B. folgenden, in der Unterquinte und Unteroctave entworfenen vierstimmigen Canon.

No. 4.

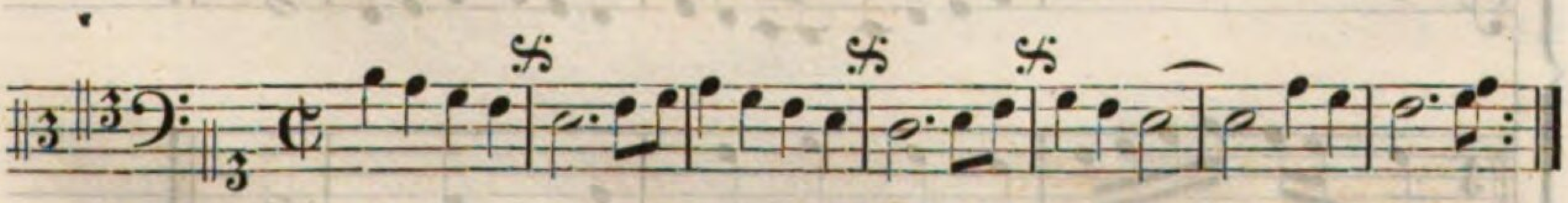






u. s. w. so lange man will.

Dieser würde, auf die erste Art, verschlossen also gesetzt:



wodurch der Sachverständige belehrt wird, dass der Sopran anfängt; beim 2. Takte der Alt als Unterquinte folgt; beim 4. der Tenor in der Unteroctave des Soprans, und beim 5. endlich zuletzt der Bass, als Unterquinte der vor–

hergehenden Stimme, oder Unteroctave des Alts hinzutritt. — Gemäss der zweiten Art wäre dieselbe Composition folgendermaassen darzustellen:



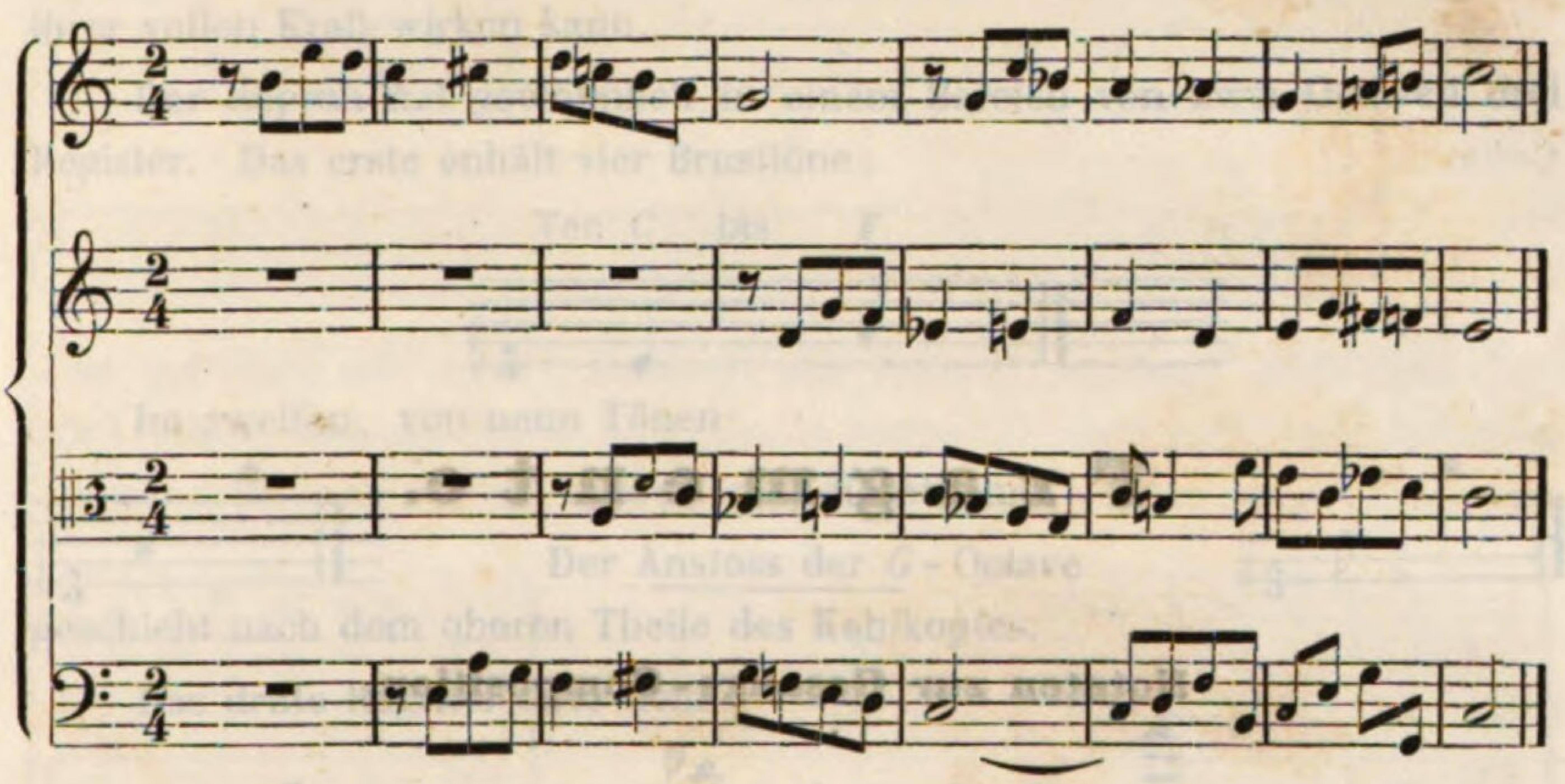
Die untenstehenden Zahlen bezeichnen: 5 den Eintritt des Alts in der Unterquinte; 8 jenen des Tenors in der Unteroctave und 12 die Bassstimme in der *Duodecima gravi.*

Nr. 5. Aehnliches Beispiel.





Nr. 6. *Canon chromatique.*



Noch viel mystischer erscheint der Räthsel-Canon. Da finden sich meistens weder Zeichen, noch Zahlen, noch Buchstaben; oft sogar kein Schlüssel. Da heisst es denn alles fein errathen, und so lange probiren und spintisiren, bis man mit Oedips Scharfsinn auf's Wahre kommt, und die wahren Antworten in harmonischer Reinheit ausfallen. Man muss den Gedanken in alle Ober- und Unterintervalle versetzen; nach der Umkehrung und Gegenbewegung; durch Einmischung von Suspiren und Pausen; krebsgängig, und rückgängig verkehrt; vergrössert oder verkleinert; selbst die veralteten Schlüssel, den Mezzo-Sopran, und Bariton, oder hohen Bass, nicht unbeachtet lassen, um den gordischen Knoten zu lösen, wobei man sich's leider nicht so bequem machen kann, wie der Sohn des macedonischen Philipp. — Und was hat man endlich davon? *Multum clamoris, parum lanae.* Werde mich auch vielleicht einmal darin versuchen, wenn ich gerade eben nichts Vernünftigeres zu thun weiss. Jetzt bin ich, Gott sei Dank! noch nicht in diesem Falle, und vermeine, es dürfte wohl noch hübsch lange damit Zeit haben.

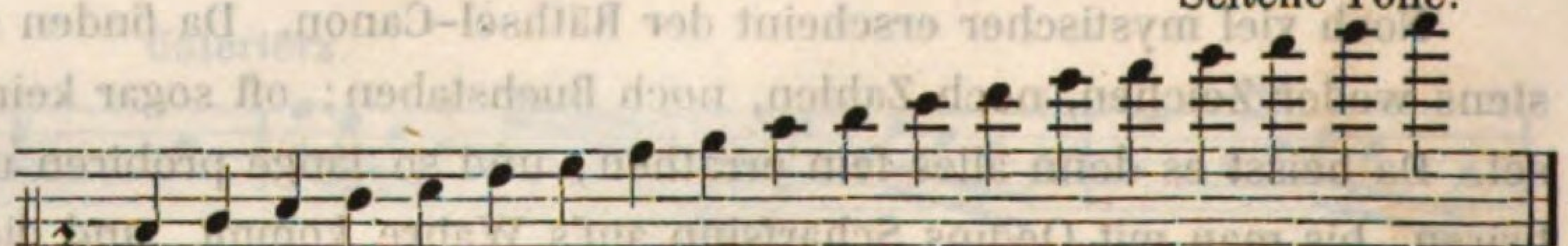
Fragmente.

Notaten zur Gesangs-Composition.

Umfang der Stimmen.

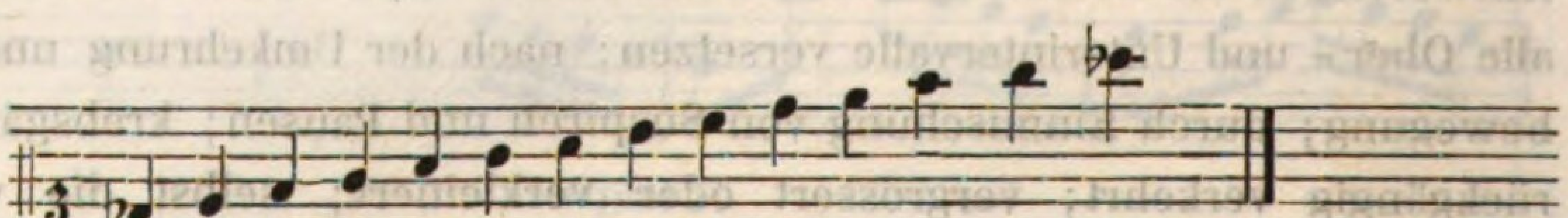
Seltene Töne.

Hoher Sopran.

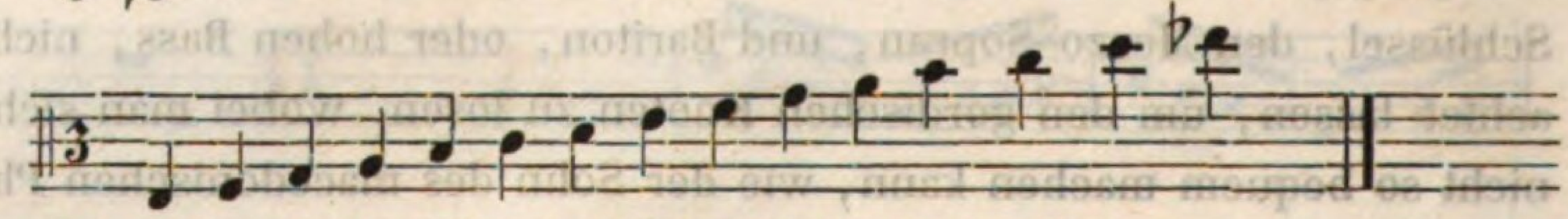


im *Tutti* nur bis *A*, höchstens *B*.

Mezzo-Sopran:



Alt:



Die ersten drei tiefen Töne sind im *Tutti* wenig hörbar.

im *Tutti* nur bis *G*.

Tenor:

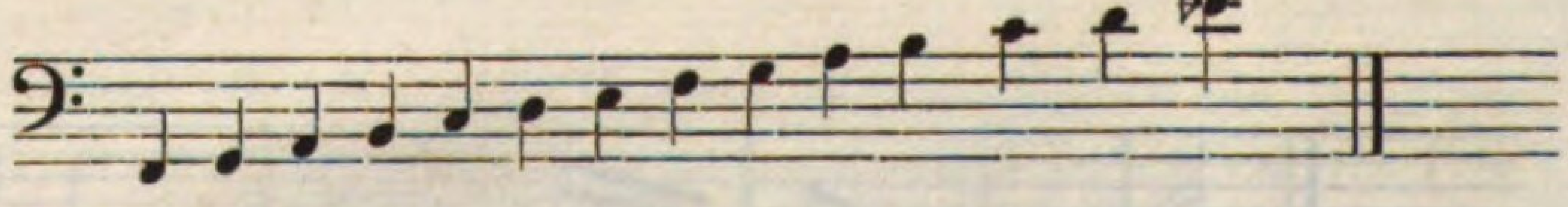


Die drei letzten sind Falsetttöne.

Bariton oder hoher Bass.



Tiefer Bass:

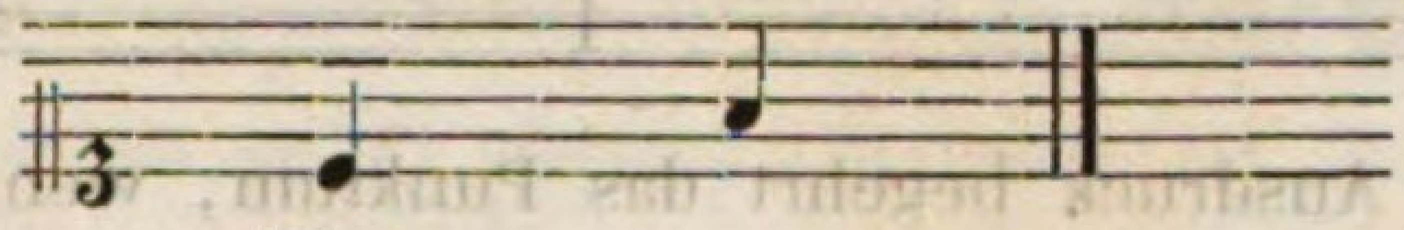


Auf tiefen und hohen Tönen sind nicht gut Worte auszusprechen. Die

Mittellage ist die deutlichste und vernehmbarste, weil die Stimme darin in ihrer vollen Kraft wirken kann.

Der Sopran hat gewöhnlich in einem Bereich von zwei Octaven drei Register. Das erste enhält vier Brusttöne:

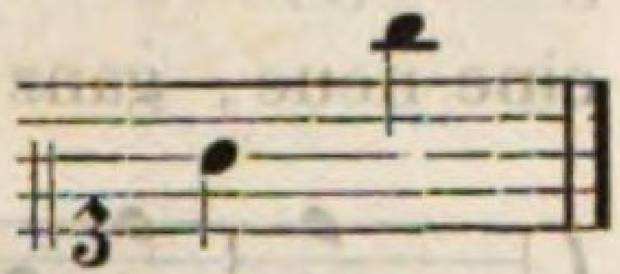
Von *C* bis *F*.



Im zweiten, von neun Tönen

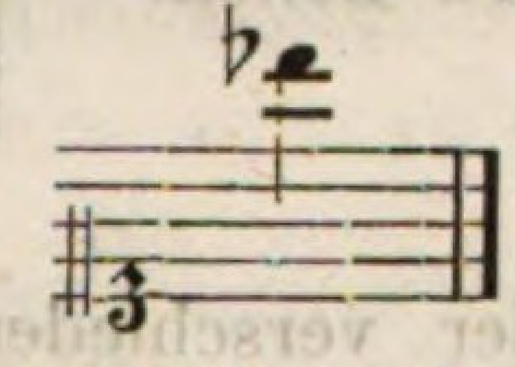


ändert sich die Stimme.



Der Anstoss der *G*-Octave geschieht nach dem oberen Theile des Kehlkopfes.

Das dritte Register über dem

G  von *B*  bis *F*  u. s. w.

umfasst Kopftöne; alsdann begibt sich die Stimme in die Stirn- und Nasenhöhlen. Hier hat sie, so zu sagen, fast gar keine Grenzen. Sängerinnen sollen die Octave des hohen *C* erreichen können. Man nennt solches: Ueber-Discant.

Die Bruststimme des Tenors reicht von *C* bis *G*.



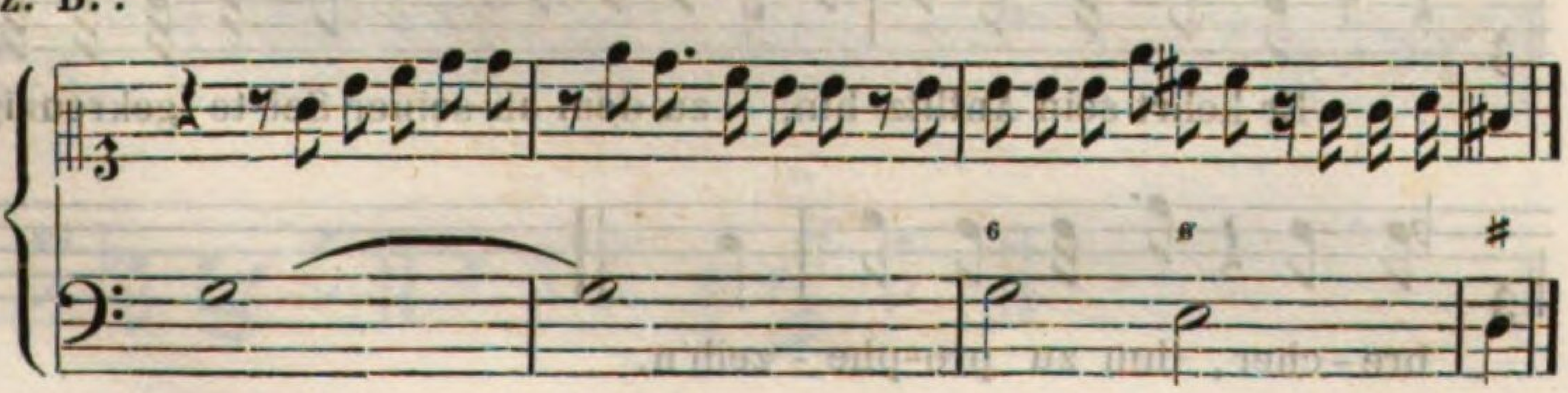
die höhern sind Kopf- und Falsetttöne.

Des Sängers Kunst und gute Schule bewährt sich in der geschickten, bis zum Unbemerkbaren in einander fliessenden Verbindung beider Register.

Vom Recitativ.

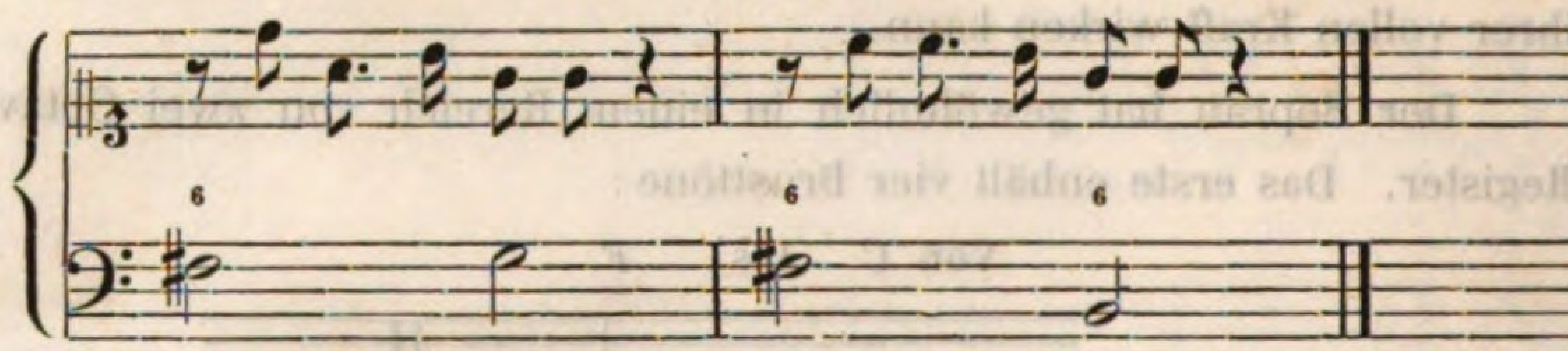
Das Recitativ muss so declamirt werden, als ob es gesprochen würde. Es ist eine taktlose Rede, welche bald schneller, bald langsamer wird, je nachdem der leidenschaftliche Ausdruck der Worte dazu auffordert. — Das Comma, Colon, Semicolon, Punktum, das Frage-, Ausrufungs- und Verwunderungszeichen verlangt jedes für sich, einen besondern Einschnitt; z. B.:

Comma:

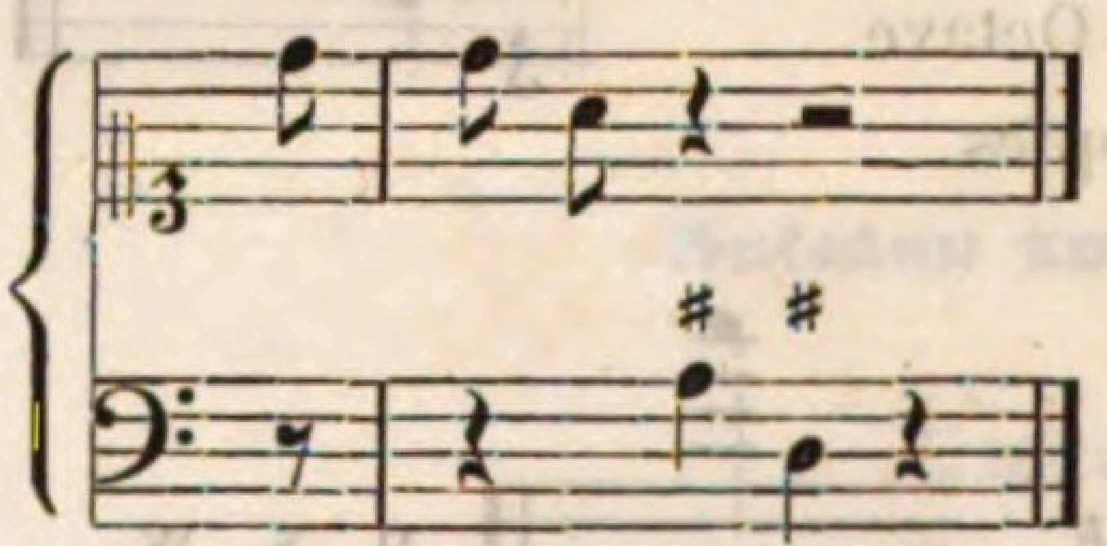


Wenn jedoch der Sinn der Worte eilt, erhält das Comma keine Pause.

Colon:



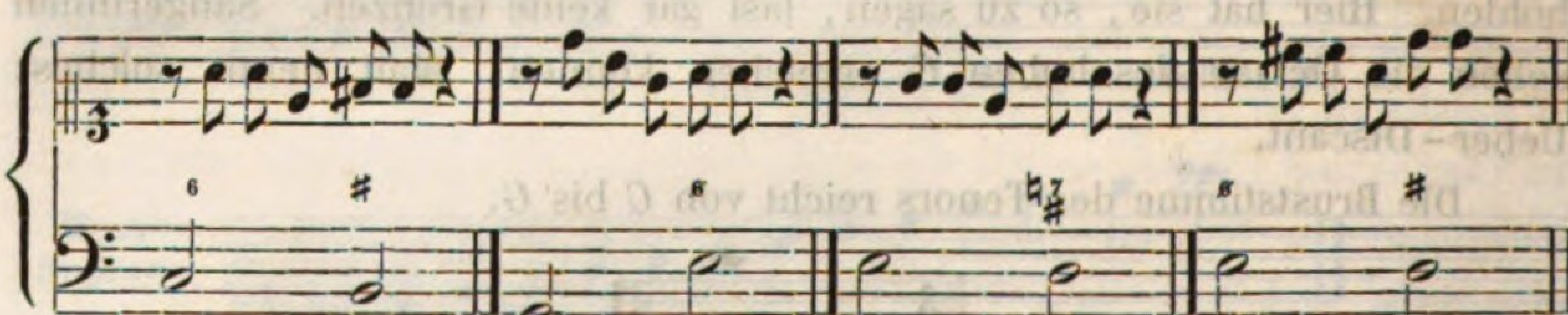
Denselben Ausdruck begehrt das Punktum, wenn der Periodus zwar geendigt, doch aber über denselben Gegenstand fortgesprochen wird. Folgt eine neue, ganz andere Rede, so gebraucht man die Schlussformel-Clausel.



Völliges Ende zu Fux Zeiten.



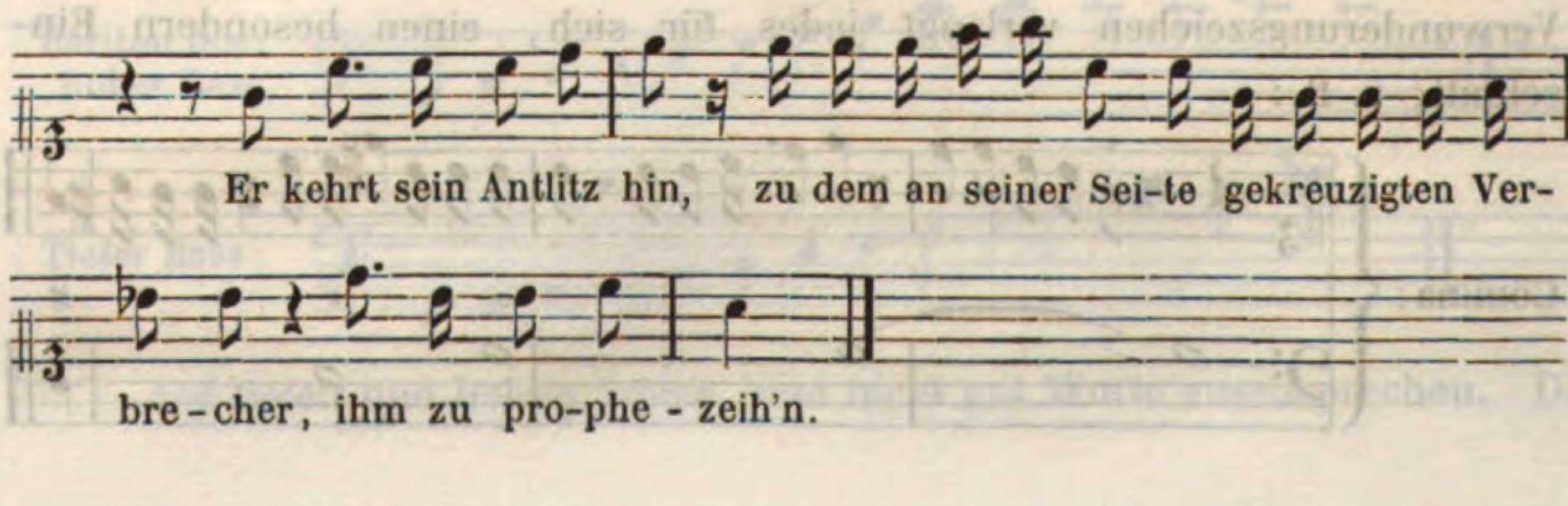
Das Fragezeichen wird nach der verschiedenen Beschaffenheit einer Rede auch verschieden ausgedrückt:

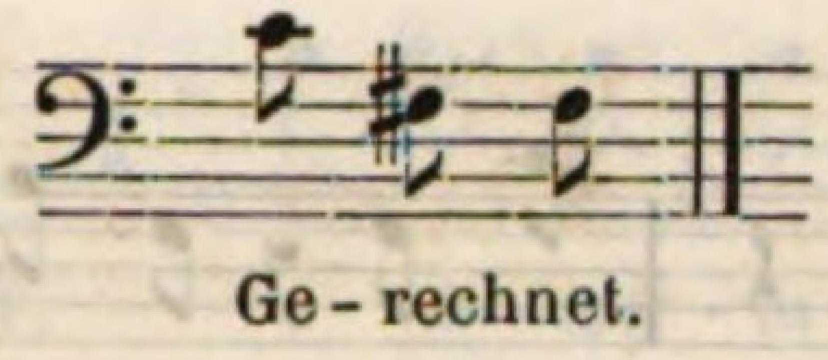


Ausrufungs- und Verwunderungszeichen:



Keine Dissonanz soll eher resolviren, als bis der Sinn der Worte völlig geendigt ist. — Wo man sich verweilet: lange Noten; wo man wegeilet: kurze Noten.

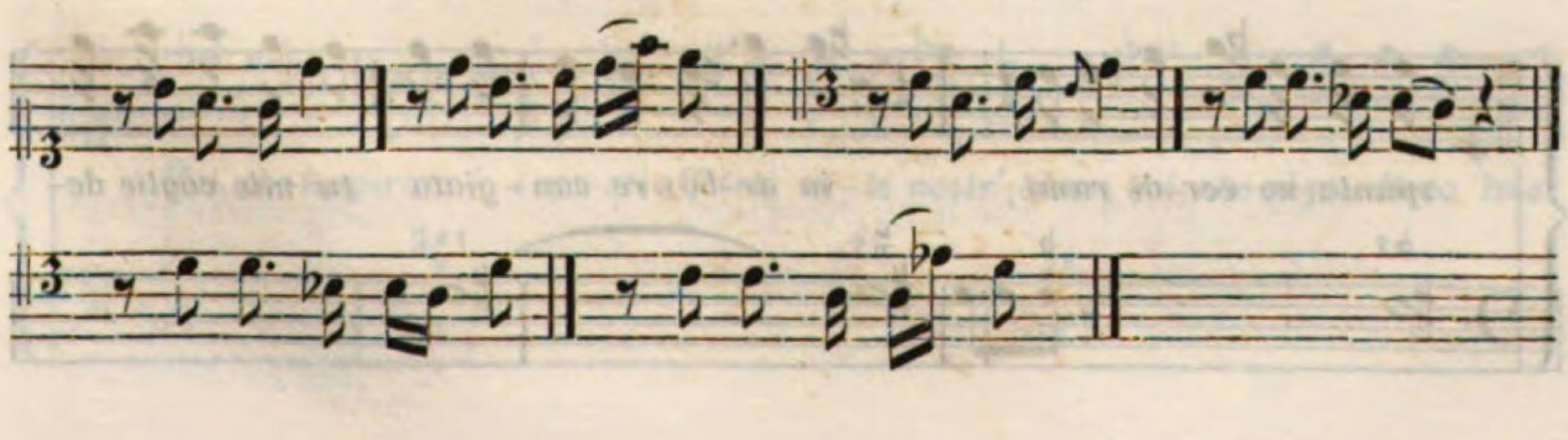


Anstatt: 

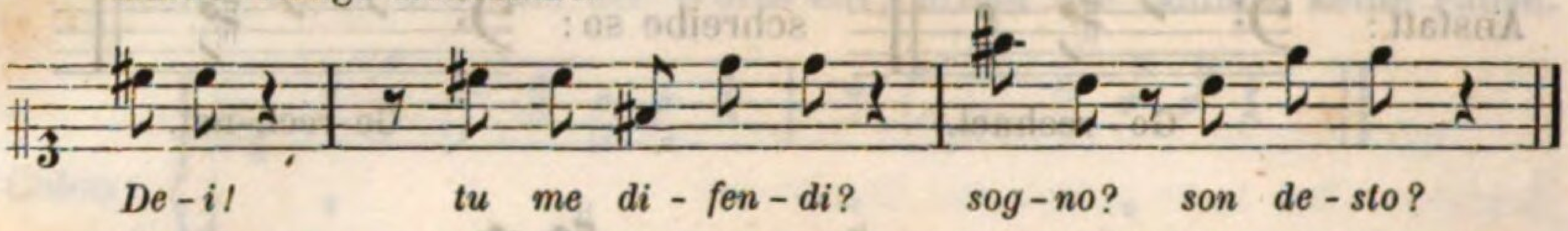
schreibe so: 



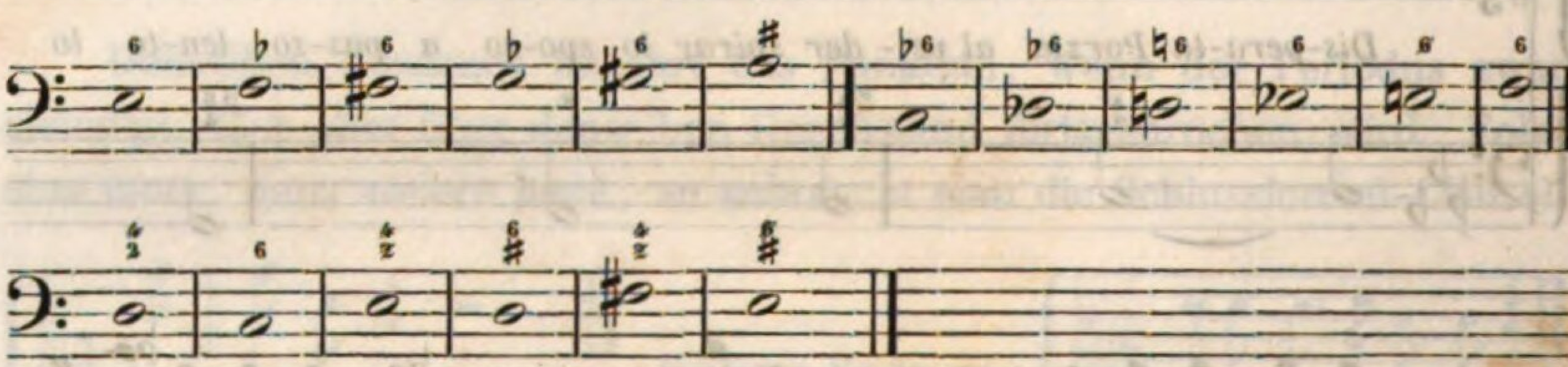
Folgende sind schlechte recitativische Phrasen:



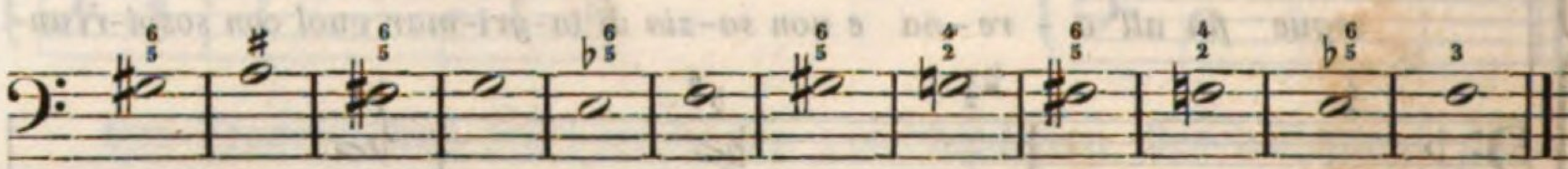
Kurze heftige Redesätze.



Harmonien zu traurigen, klagenden Affecten:

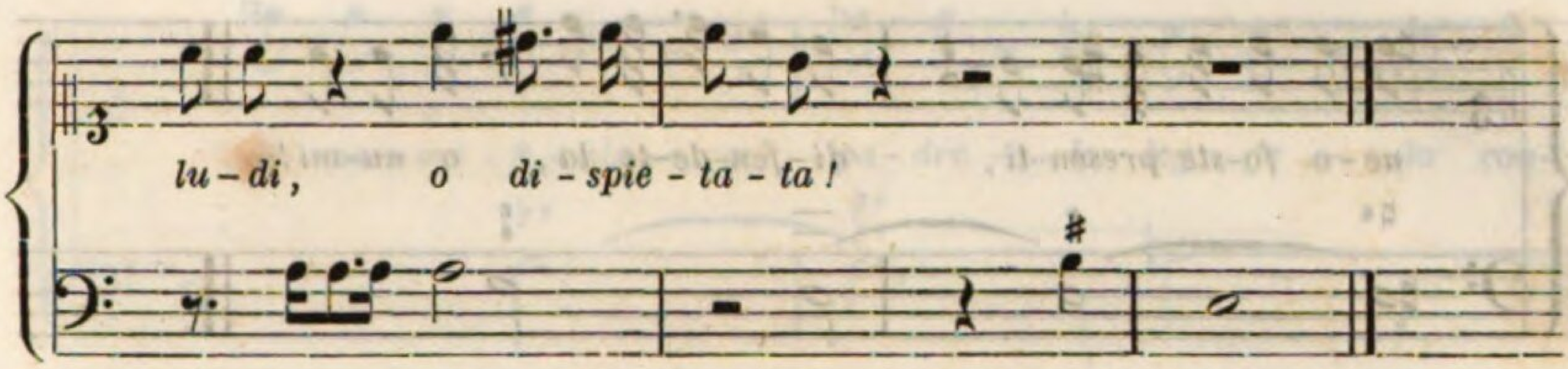


Gleichfalls die entgegengesetzten sinkenden Transpositionen:



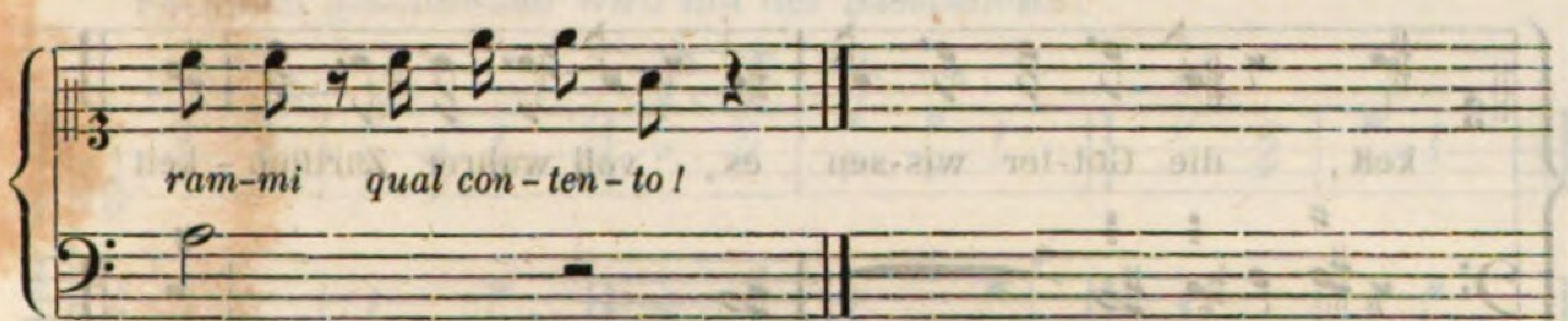
Das Steigen und Fallen der Stimme muss nach der zu- oder abnehmenden Empfindung sich richten; z. B.:



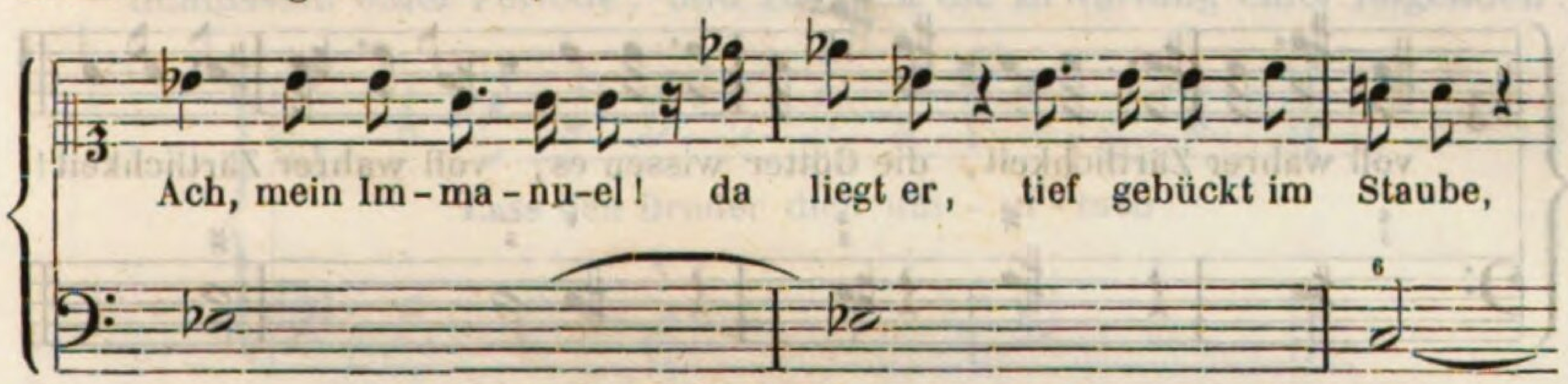


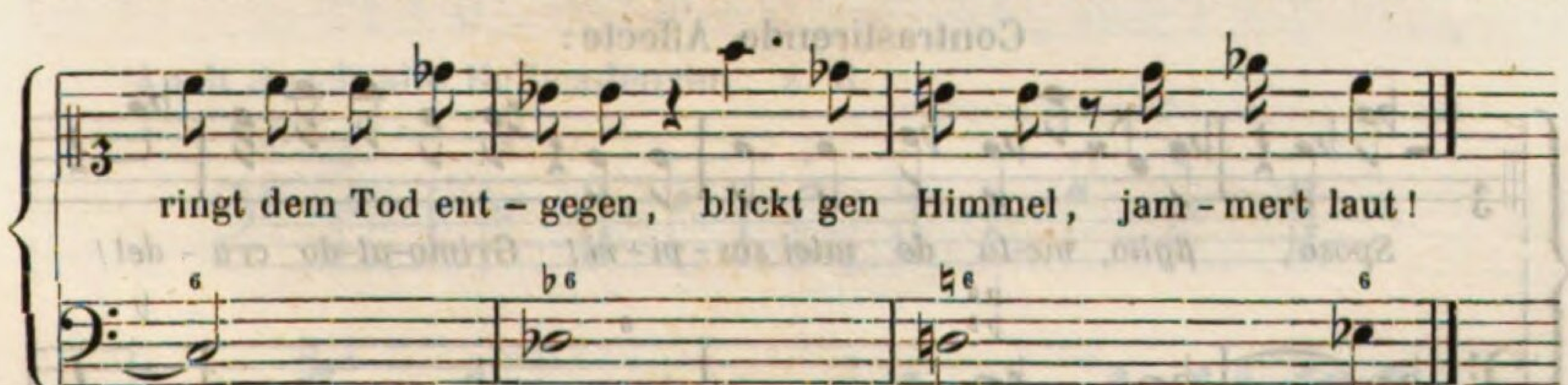
Ausdruck des Erstaunens und der Freude:

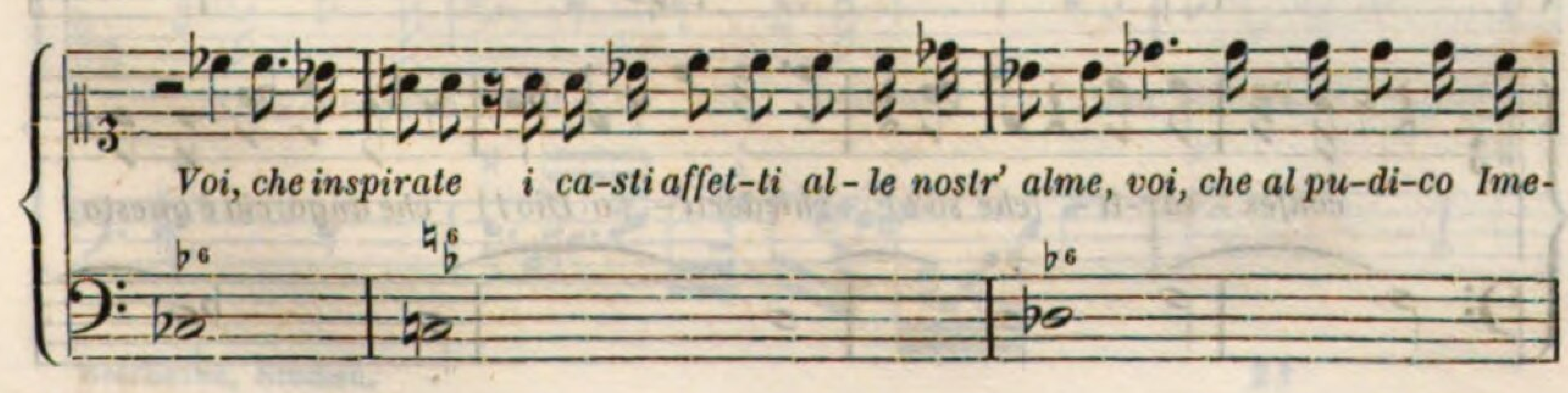




Von ergreifender Wirkung ist es, wenn der Gesang zugleich mit der Harmonie steigt oder fällt; z. B.









Durch Wiederholung der Worte verstärkt man den Ausdruck; z. B.



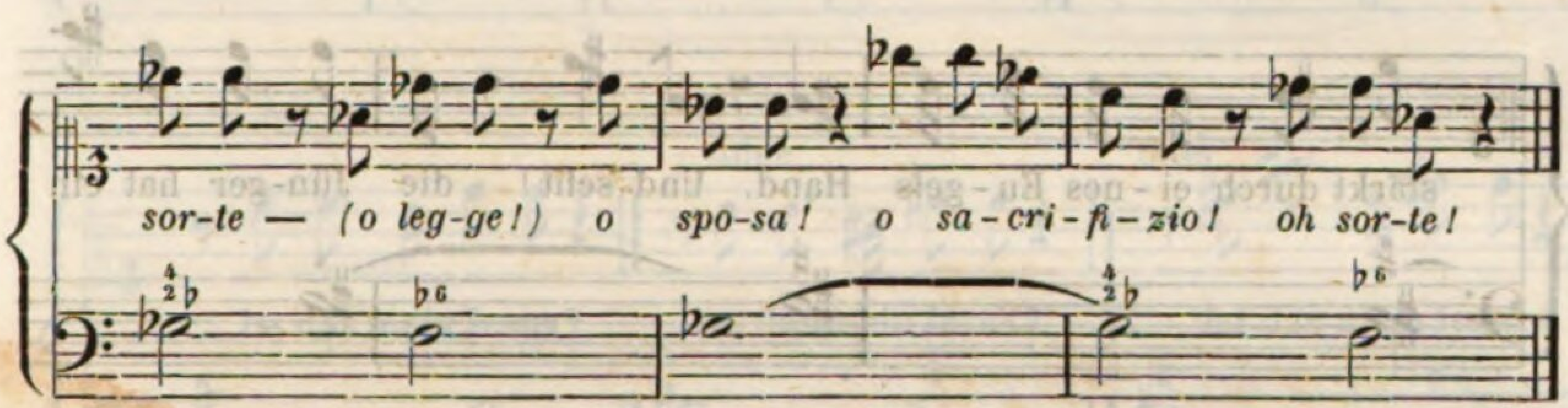
Ich halte es für besser, diese Rede also zu declamiren:



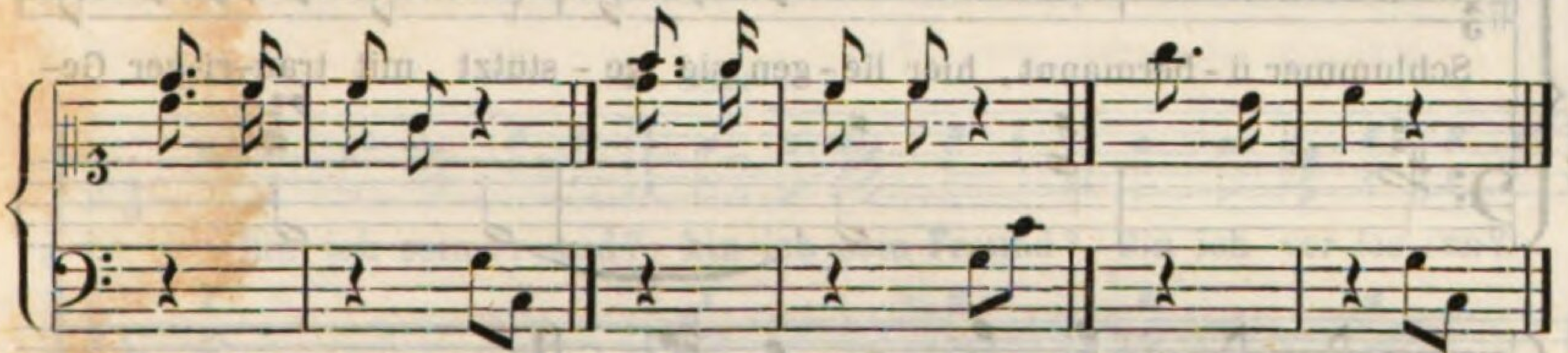
Contrastirende Affecte:



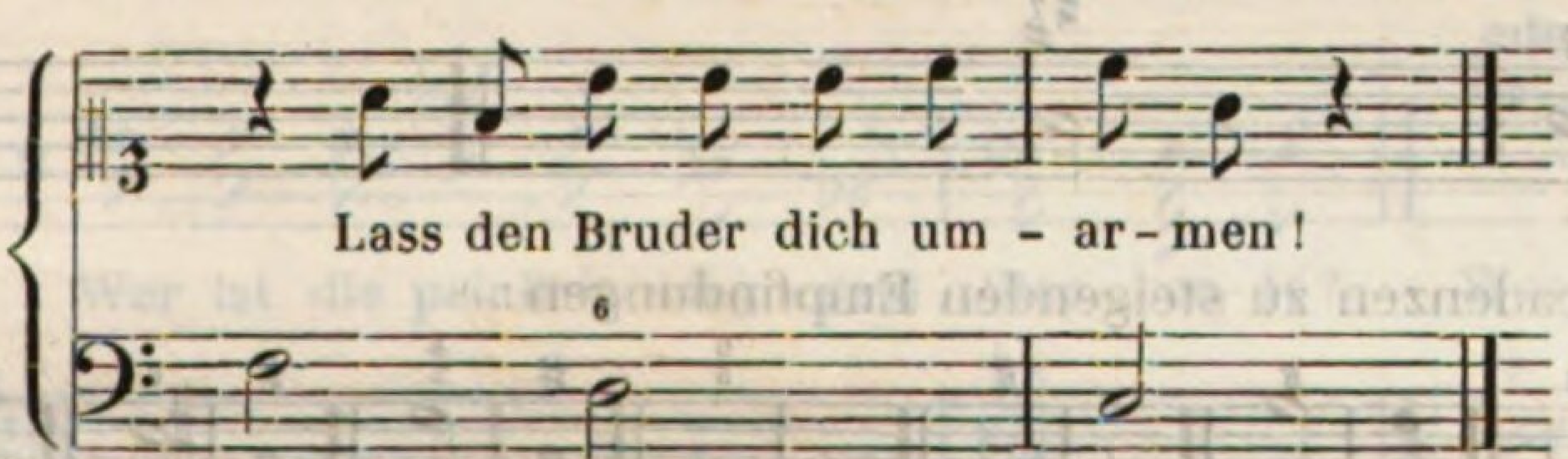




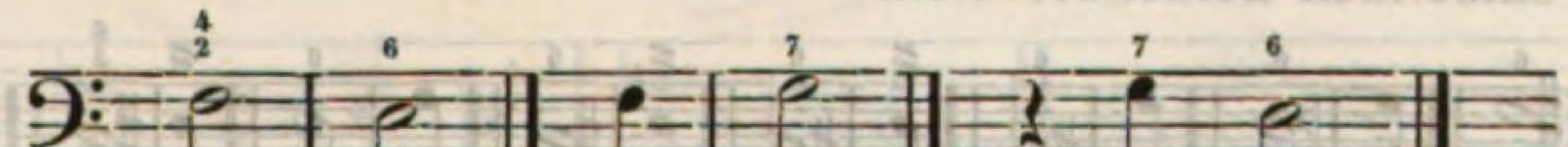
Förmlich geschlossen wird mit der Basscadenz:

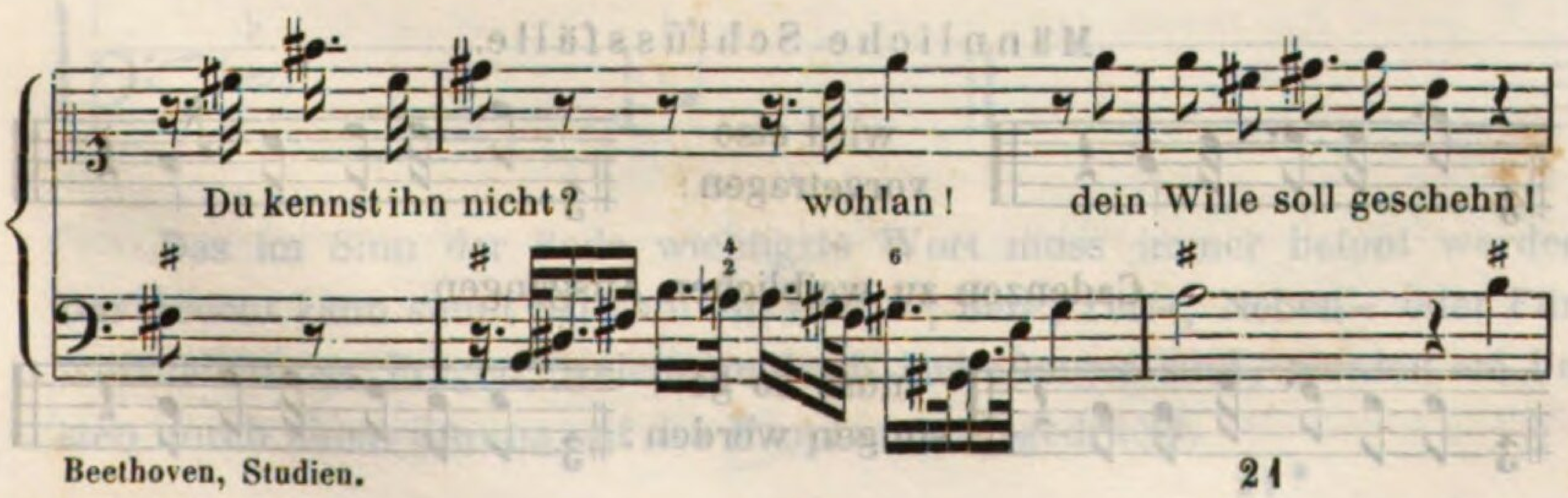


Schlussfall einer Periode, und zugleich die Erwartung einer folgenden:



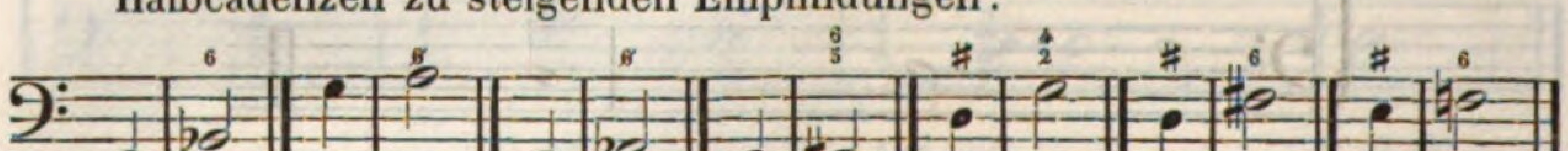
Auch durch alle Halbcadenzen; z. B.:



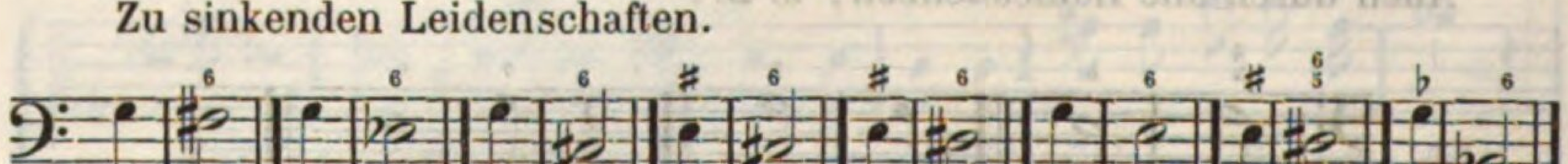




Halbcadenzen zu steigenden Empfindungen:



Zu sinkenden Leidenschaften.



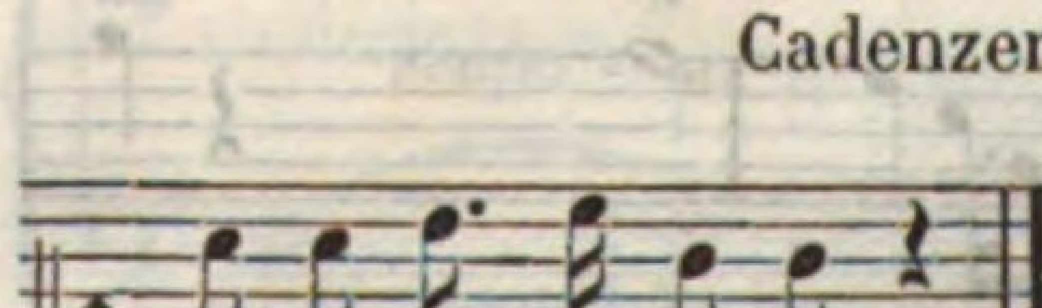
Männliche Schlussfälle.



wird also vorgetragen:



Cadenzen zu weiblichen Ausgängen.



muss so gesungen werden:



Phrasen zu Fragen:



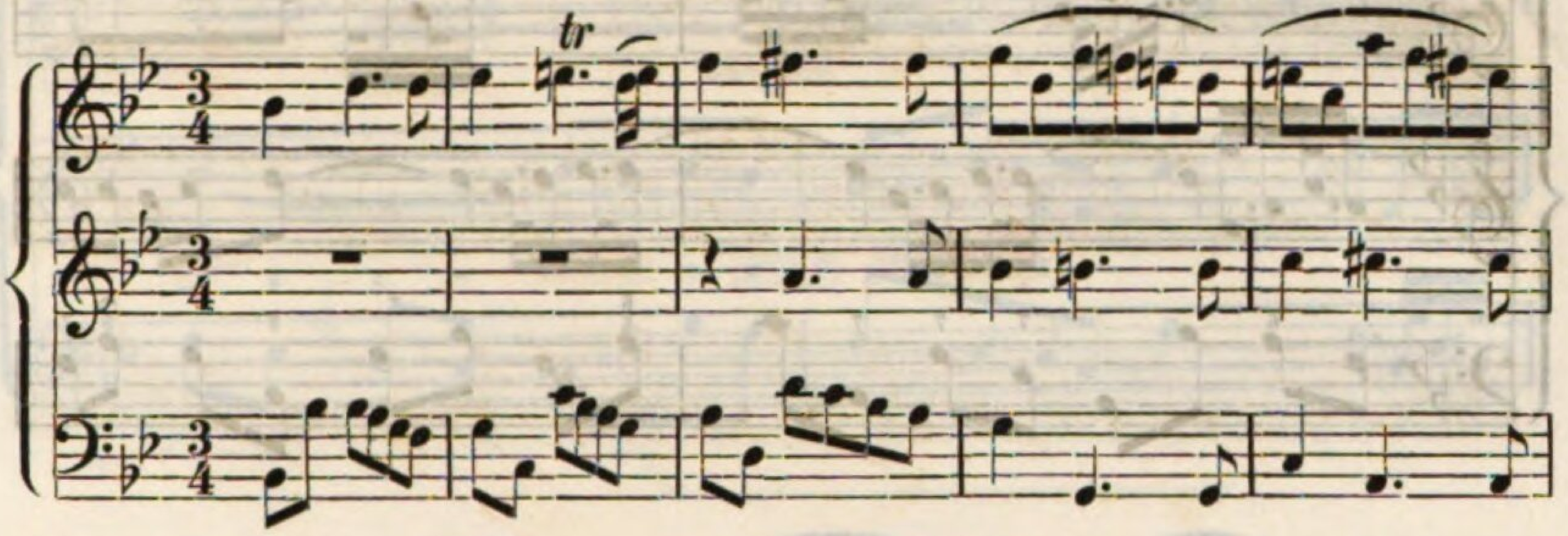
Das im Sinn der Rede wichtigste Wort muss immer betont werden. Der Accent kann somit bald auf ein Haupt-, Bei-, Zeit-, Neben- oder Fürwort fallen. — Fragen, welche zugleich Ausrufungen sind, werden am besten durch einen Sprung auf das Hauptwort ausgedrückt.

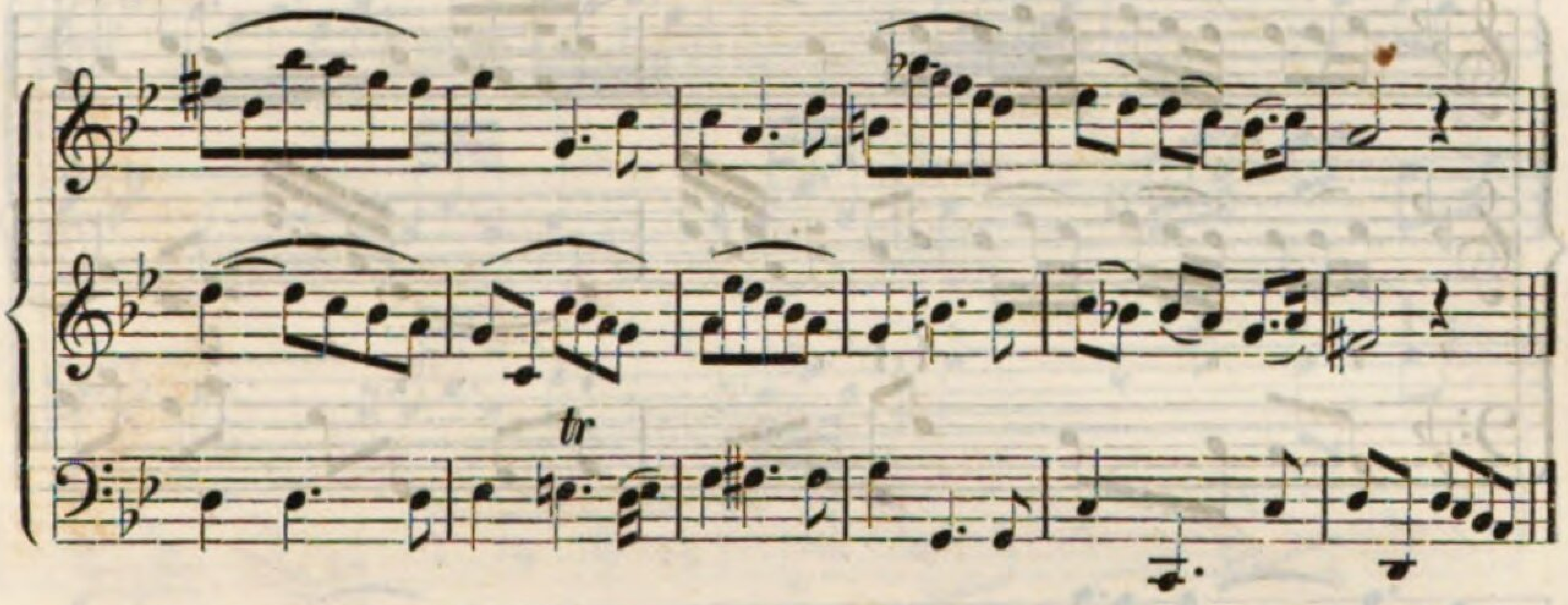
Verschiedene Arten von Ausrufungen:



Um ein Recitativ richtig zu componiren, ist es am räthlichsten, sich vorerst die Poesie selbst so vorzudeclamiren, wie selbe ein guter, verständiger Schauspieler recitiren würde. Bei wem die eigenen Kräfte nicht ausreichen, der soll sich nicht schämen, fremden Beistand anzusprechen.

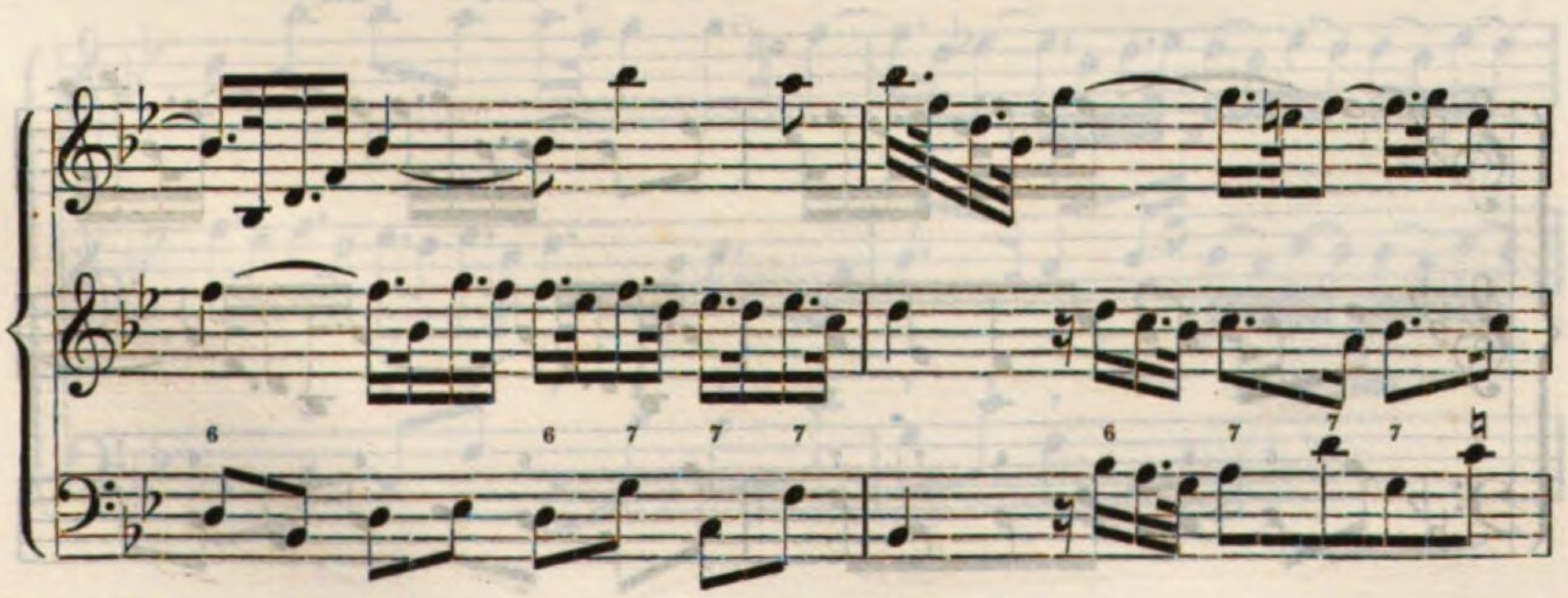
Andante für zwei Violinen und Violoncell. (ein *Torso.*)





Allegro für dieselben Instrumente. (Ouverture von G. F. Händel.)








p
p
Tasto solo.


tr
f
f
f
tr

ANHANG.

Ludwig van Beethoven.

Eine biographische Skizze.

Ludwig van Beethoven erblickte den 17. December 1770 das Licht der Welt zu Bonn, woselbst sein Vater als Tenorsänger in der churfürstlichen Capelle angestellt war*). Schon im zartesten Knabenalter verrieth sich in ihm eine entschiedene Vorliebe für die Musik und eine so bestimmt und deutlich sich aussprechende Hinneigung zu selber, dass der aufmerksame Vater sich berufen fühlte, bereits beim Eintritte in's fünfte Lebensjahr den Elementarunterricht mit seinem hoffnungsvollen Sprösslinge zu beginnen.

Als er jedoch nur allzubald zur Erkenntniss gelangte, wie eigenes Wissen bei einem so rasch aufkeimenden Talente nicht wohl ausreiche, trat er das Lehramt dem Hoforganisten van der Eden ab, welcher damals für den geschicktesten Pianisten in Bonn galt.

Nach dessen Tode wurde Ludwig seines Nachfolgers Neefe Zögling, indem der Erzherzog Maximilian von Oesterreich, auf welchen inzwischen der Churhut übergegangen war, das Honorar bestritt. Jener verständige Mentor machte seinen, schon für das Grosse und Erhabene empfänglichen Eleven zuerst mit Joh. Seb. Bach's Meisterwerken bekannt, welche auch, nebst Händel's unsterblichen Tonschöpfungen, zeitlebens die Vorbilder seines rastlosen Strebens, so wie einer fast an Abgötterei grenzenden Verehrung blieben. — Während nun der kaum elfjährige Virtuose das berühmte wohltemperirte Clavier mit einer Erstaunen und Bewunderung erregenden, allen Glauben übersteigenden Kunstfertigkeit ausführte,

*) Beethoven nannte den 16. December 1772 als seinen Geburtstag und erklärte den in der Beilage Nr. 1 abgedruckten Taufschein für jenen eines ältern, bereits früher verstorbenen Bruders, welcher gleichfalls den Vornamen Ludwig erhalten hatte.

regte sich auch allmälig der nicht zu unterdrückende Trieb zum Selbstschaffen, wofür die Variationen über ein Marschthema, drei Solo-Sonaten und einige Lieder zeugten, welche in Speyer und Mannheim gestochen erschienen.

Aber das eigentliche Feld der Ehre des genialen Kunstjüngers war die freie Phantasie, und die Fertigkeit, ein aufgegebenes Motiv zu bearbeiten und thematisch durchzuführen, worin er, wie Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon erzählt, zu Cöln vor dem gelehrten Componisten Junker aus dem Stegreife eine höchst ehrenvolle Probe ablegte.

Da nun der Jüngling Beethoven nicht minder die Orgel mit Umsicht zu beherrschen mächtig war, so ernannte ihn der kunstliebende Churfürst zu Neefe's Nachfolger und verlieh ihm den Charakter eines Hoforganisten, nebst mehrjährigem Urlaub zu einer kostenfreien Reise nach Wien, um dort unter Joseph Haydn's Anleitung seine theoretisch-praktischen Studien zu vollenden. Weil dieser jedoch, wie bekannt, kurz nachher jenem eben so rühmlichen als vortheilhaften Rufe nach England folgte, vertraute er den werthen Schüler seinem theuren Kunstbruder, dem würdigen Domcapellmeister Albrechtsberger, welcher ihn erst systematisch in die Mysterien des Contrapunktes einweihte*).

Mit welch' ernster Beharrlichkeit Beethoven diesem Schulunterrichte oblag, dafür liefern seine Studien den unumstösslichsten Beweis, und der Herausgeber kann nicht umhin, nochmals nachträglich zu erinnern, dass selbe kaum den zehnten Theil des gesammten Nachlasses umfassen, indem fast über jeden einzelnen Lehrsatz der Beispiele 50—60, auf das fleissigste ausgearbeitet, sich vorfanden, deren Aufnahme jedenfalls zwecklos gewesen sein würde. — Dass aber der junge Adler keineswegs mit allem einverstanden war, was ihm herkömmlicherweise als infallibel vordemonstrirt wurde,

*) Schon im Jahre 1790 hatte Beethoven auf kurze Zeit einen Ausflug nach der Kaiserstadt gemacht, blos um Mozart zu hören, an welchen er mit Empfehlungsbriefen versehen war. Als er nun vor ihm improvisirte, blieb dieser ziemlich gleichgültig, voraussetzend, es sei ein auswendig gelerntes Stück. Da erbat sich der ehrgeizige Jüngling ein Originalthema. Mozart murmelte: „Na! warte, dich will ich schon erwischen!" und notirte flugs ein chromatisches Fugenmotiv, worin *al rovescio* zugleich das Contrasubject zu einer Doppelfuge verborgen lag. Aber, wer sich nicht beirren liess, war unser Beethoven. Er bearbeitete seine Aufgabe, deren geheimen Sinn er sogleich errieth, beinahe gegen Dreiviertelstunden hindurch so strenge, mit solcher Originalität und wahrhaft genial, dass sein erstaunender Zuhörer immer aufmerksamer wurde, den Athem einhielt, dann leise auf den Zehen in das offene Nebenzimmer schlich und seinen dort versammelten Freunden mit funkelnden Augen zuflüsterte: „Auf diesen hier gebt Acht! Der wird euch einmal etwas erzählen!"

darüber spricht er sich zum öftern in manchen sarkastisch hingeworfenen Randglossen aus; eine Gewohnheit, die nicht unwahrscheinlich mit jener im reifern Alter sich amalgamirte: die innersten, geheimsten Gedanken in Worte einzukleiden*).

Schon hatte Beethoven durch mehrere Compositionen Aufsehen erregt und galt auch in Wien für einen Clavierspieler ersten Ranges, als ihm in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts in Wölfl ein ebenbürtiger Rival erwuchs. Da erneuerte sich gewissermassen die alte Pariser Fehde der Gluckisten und Piccinisten, und die zahlreichen Kunstfreunde der Kaiserstadt zerfielen in zwei Parteien. An der Spitze von Beethoven's Verehrern stand der liebenswürdige Fürst von Lichnowsky; zu Wölfl's eifrigsten Protectoren gehörte der vielseitig gebildete Freiherr Raymund von Wetzlar, dessen freundliche Villa (am Grünberge nächst dem kaiserl. Lustschlosse Schönbrunn) allen fremden und einheimischen Künstlern in den reizenden Sommermonaten mit echt britischer Loyalität eine gleich angenehme als wünschenswerthe Freistätte gewährte. Dort verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuss; Jeder trug seine jüngsten Geistesproducte vor; bald liess der Eine oder der Andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien, ungezügelten Lauf; bald setzten sich Beide an zwei Pianoforte, improvisirten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Themas und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. — An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen; ja, Wölfl war von der gütigen Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die eben so leicht Decimen, als andere Menschenkinder Octaven spannte und es ihm möglich machte, fortlaufende, doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. — Im Phantasiren verläugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermesslichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft

*) Wenn ihm in späteren Jahren Kritiken zu Gesicht kamen, worin ihm Vorwürfe über grammatikalische Verstösse gemacht wurden, dann rieb er sich schmunzelnd und seelenvergnügt die Hände und rief hellauflachend: „Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbassbuche gefunden haben.“

und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wild schäumenden Cataracte, und der Beschwörer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäusserung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen im Stande war; nun sank er zurück, leise Klagen aushauchend, in Wehmuth zerfliessend; — wieder erhob sich die Seele, triumphirend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen und fand beruhigenden Trost am unschuldsvollen Busen der heiligen Natur. — Doch, wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnissreiche Sanscrittsprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist! — Wölfl hingegen, in Mozart's Schule gebildet, blieb immerdar sich gleich; nie flach, aber stets klar, und eben desswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm blos als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrtthuens; stets wusste er Antheil zu erregen und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen. — Wer Hummel gehört hat, wird auch verstehen, was damit gesagt sein will. —

Noch ein ganz eigenthümliches Vergnügen erwuchs dabei dem vorurtheilsfreien, unbefangenen Beobachter im stillen Reflectiren über beide Mäcenaten, wie sie in gespannter Aufmerksamkeit den Leistungen ihrer Schützlinge lauschend folgten, beifallspendende Blicke sich zusendeten und schliesslich mit altritterlicher Courtoisie dem gegenseitigen Verdienste unbedingt volle Gerechtigkeit wiederfahren liessen.

Die Protegirten selbst aber kümmerten sich darum blutwenig. Sie achteten sich, weil sie sich selbst am besten zu taxiren wussten, und als gerade, ehrliche Deutsche von dem lobwürdigen Grundsatze ausgingen: dass die Kunststrasse für Viele breit genug wäre, ohne sich wechselseitig, auf der Wandelbahn zum Ziele des Ruhmes, neidisch zu beirren. —

Indessen hatten die Kriegsunruhen im deutschen Reiche und der Tod seines erlauchten Beschützers Beethoven's Hoffnungen auf die verheissene Anstellung in der geliebten Vaterstadt für immer zerstört; da jedoch der Ertrag seiner künstlerischen Thätigkeit ihm bereits ein sehr anständiges Auskommen sicherte, so wählte er um so lieber das heitere Wien zu seinem bleibenden künftigen Aufenthalte, als ihm auch zwei jüngere Brüder dahin gefolgt waren, welche ihm die drückende Last der Sorgen für seine ökonomischen Bedürfnisse von den Schultern wälzten und den im bürgerlichen Leben fast steinfremden Kunstpriester so zu sagen recht eigentlich bevormunden mussten. —

In dieser Periode versuchte sich Beethoven auch mit dem entschiedensten Erfolg im Quartettstyl, jenem edlen Zweige, dessen Reformator Haydn war, oder, besser gesagt, aus Nichts hervorzauberte, welchen Mo-

zart's Universalgenie mit noch inhaltsschwererer Tiefe und üppig blühender Phantasie bereicherte und den endlich unser Beethoven auf jene Culminationsstufe potenzirte, wohin nur der Auserkorene nachzuklimmen es wagen darf, und worin er schwerlich jemals übertroffen werden möchte. Ganz vorzüglich kam ihm nunmehr sein freundschaftliches Verhältniss mit den fürstlich Rasumowski'schen Kammervirtuosen Schuppanzigh, Weiss und Linke zu Statten, denen er jederzeit seine vollendeten Werke vorlegte, ihnen seine speziellen Ideen über den Vortrag und Ausdruck mittheilte und mit dem Geiste derselben vertraut machte. So konnte es denn nicht anders kommen, als dass es in Wien zum Sprüchworte geworden: „wer Beethoven's Kammerstücke für Bogeninstrumente ganz kennen, verstehen lernen und würdigen will, solche nur von diesen Meisterkünstlern ausgeführt hören müsse." — Also lautete wenigstens das competente Urtheil aller Sachkundigen, und mit betrübtem Herzen setzt Jeder hinzu: „Also war es!" Denn leider sind auch schon die zwei ersten Blätter des herrlichen Trifoliums abgefallen! —

Durch Salieri's lehrreichen Umgang nunmehr gleichfalls mit der dramatischen Composition näher befreundet, vermochte Beethoven dem allgemein ausgesprochenen Wunsche, eine Oper zu schreiben, nicht länger zu widerstehen. Herr Regierungsrath Sonnleithner unterzog sich dem Geschäfte, nach dem französischen Originale: *L'amour conjugal* das Singspiel Leonore (Fidelio) für die Operngesellschaft des Theaters an der Wien zu bearbeiten; Beethoven erhielt daselbst freie Wohnung und machte sich rüstig mit Lust und Liebe an's Werk.

Von diesem Zeitabschnitte an datirt sich hauptsächlich der innige Freundschaftsbund mit dem Herausgeber dieser Blätter. Wir herbergten unter einem und demselben Dache, waren tägliche Tischgenossen, und wenn ich den Meister der Töne als einen Stern erster Grösse am musikalischen Horizonte lange schon verehrte, so musste ich das engelreine Gemüth, den seelenguten, kindlich offenherzigen, mit Theilnahme und Wohlwollen Alles umfassenden Menschen stündlich nur lieber noch gewinnen. Alles, was sein nie ruhender Genius in dem beschränkten Raume zweier Jahre erschuf — die wundervolle Leonore, das Oratorium: Christus am Oelberge, das Violinconcert, die *Sinfonia eroica* und *pastorale,* so wie jene in *C-moll,* die Pianoforteconcerte in *G-, Es-* und *C-minore,* welche er sämmtlich für mehrere, zu seinem Vortheile veranstaltete Akademien setzte und mit dem unter meiner Leitung stehenden, sehr tüchtigen Orchester producirte, — alle diese Bürgen der Unsterblichkeit war ich so glücklich zuerst bewundern zu können. — Der jetzt zu einem europäischen Rufe gelangte Fidelio ging damals unter einer keineswegs glücklichen Constellation in die Scene. Nicht

nur, dass ausser den Demoisellen Milder und Müller, und Herrn Meier, die Besetzung der übrigen Rollen nicht vollkommen befriedigte, so wurde auch durch die allmälige Annäherung des Kriegsschauplatzes die Aufmerksamkeit auf andere Gegenstände gelenkt. — Für die Prager Bühne entwarf Beethoven eine neue, minder schwierige Ouverture, welche der nachmalige k. k. Hofmusikalienhändler Haslinger in der Auction erstand*). Im Verlauf der nächsten Jahre wählten die Regisseurs des Kärnthnerthortheaters, Saal, Weinmüller und Vogel, diese Oper zu ihrer Benefizvorstellung. Sie erhielt nunmehr ihre jetzige Gestalt, wurde auf zwei Acte reducirt und mit der imposanten Ouverture in *E-dur* ausgestattet. Aber auch diese war am ersten Abende noch nicht complett ausgeschrieben und musste aushülfsweise durch jene zu den Ruinen von Athen, in *G-dur*, supplirt werden. Noch componirte Beethoven den kurzen Marsch, das Strophenliedchen des Kerkermeisters und den ersten Actschluss neu dazu, wogegen ein höchst melodisches Terzett in *Es* und ein reizendes Duettino für Sopranstimmen mit concertirender Violine und Violoncell (*C-dur*, $^9/_8$ Tact) wegfielen, welche auch in der Partitur sich leider nicht mehr vorfinden. —

Erwägend, dass eine solide, wenigstens mit der wahrscheinlichen Aussicht auf lebenslängliche Versorgung verbundene Existenz einer ungewiss precären, durch ungünstige Umstände nur allzuleicht gestörten jederzeit vorzuziehen sei, entschloss sich Beethoven, die ihm im Jahre 1809 unter sehr vortheilhaften Bedingungen offerirte Capellmeisterstelle am königlich Westphälischen Hofe in Cassel anzunehmen.

Da legten sich drei erhabene Kunstfreunde im strengsten Sinne des Wortes, Erzherzog Rudolph (später Cardinal-Erzbischof zu Olmütz), die Fürsten Lobkowitz und Kinsky, in's Mittel und liessen dem verehrten Tonmeister mit eben so schonenden als schmeichelhaften Aeusserungen ein legales Document (siehe Vertrag) ausfertigen, worin ihm eine jährliche Rente von 4000 Fl. W. W. auf so lange zugesichert wurde, bis er zu einem Posten von gleichem Ertrage gelangt wäre, und, sollte dieser Fall nie sich ereignen, — bis zu seinem Tode; blos mit dem einzigen Vorbehalt, diese Revenue nur in den Erbstaaten des österreichischen Kaiserthums zu verzehren **). — Und er blieb, gerührt von solchen Beweisen der Anerkennung seines hehren Talentes, unauflöslich gebunden durch die Rosenkette der Dankbarkeit; er blieb, zu Aller Freude, und wirkte, und schuf, und baute

*) Bei Haslinger in Wien erschienen.

**) Eine dankbare Erwähnung gebührt auch der Frau Gräfin Marie Erdödy, gebornen Gräfin Nitzky, die ihm auch in Beziehung auf seine äussern Verhältnisse stets eine sorgliche Freundin gewesen.

nimmer müde fort am Riesentempel der Unsterblichkeit, bis ihn der Friedensengel sanft hinübergeleitete zur Heimath, in's ungekannte Land der reinsten Harmonien; und uns, die ihn warm liebten, das treue Herz, den edlen Mann, den unerreichbaren Künstler, — uns blieben auch noch die Reste seiner vergänglichen Hülle; sie ruhen in unserem Friedhofe zu Währing, zu welchen Keiner ohne Thränen hinauspilgert, Keiner den Hügel, der die kostbaren Ueberreste deckt, ohne andächtige Rührung betrachtet, Keiner die ehrwürdige Stätte verlässt, ohne schmerzlich den unersetzlichen Verlust zu betrauern und die Asche desjenigen zu segnen, dessen Geist in seinen Werken unter uns noch fortlebt und lange noch fortleben wird, wenn auch all' die Staubgeschöpfe, die ihn kannten und liebten, der Natur den letzten Tribut entrichteten und längst in's stumme Grab hinabgesunken sind.

Hatte das Glück Beethoven freundlich gelächelt, waren ihm auch der Auszeichnungen vielfältige zu Theil geworden, z. B. die in Paris mit seinem Bildnisse geprägte Medaille, das aus England zum Geschenke ihm überschickte Pianoforte, die complette, sehr seltene Prachtausgabe von Händel's sämmtlichen Werken, womit Hr. Stumpf in London ihm noch im letzten Lebensjahre so unbeschreibliche Freude machte, die Ernennung zum Ehrenbürger Wiens, die Diplome der königl. schwedischen Akademie, — der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates u. a. m., so vermochte doch alles dies keinen Ersatz zu bieten für das, was ihm das Schicksal raubte, nämlich: den Sinn des Gehörs, für den Musiker sicher der allerschmerzlichste Verlust. Langsam entwickelte sich zwar das Uebel, aber anfangs schon trotzend allen Gegenmitteln, bis endlich, im Zustande vollkommener Taubheit, sein Verkehr mit der Aussenwelt sich einzig auf schriftliche Mittheilungen beschränkte.

Die unausweichlichen Folgen davon waren: ein scheues Zurückziehen, Sehnsucht nach Einsamkeit, ängstliches Misstrauen, die gewöhnlichen Vorboten aufkeimender Hypochondrie. Lesen, Arbeiten, Spaziergänge auf das Land, welches er leidenschaftlich liebte, dienten ihm zur angenehmsten Beschäftigung; ein kleiner Kreis ihm werthgewordener Freunde war seine einzige Erholung. — Allmälig stellten sich nun auch andere körperliche Leiden ein, die den früher so kerngesunden, kräftig rüstigen Mann zwangen, ärztlichen Beistand zu suchen. Doctor Wawruch, Professor an der Klinik im Universalspitale, verabsäumte nichts, um dem hochverehrten Patienten wenigstens Linderung zu verschaffen; die Hoffnung einer Heilung war leider entschwunden, denn die Symptome der Wassersucht erneuerten sich in immer schnelleren Zwischenräumen, bis sie endlich den Scheidemoment herbeiführten, welchem der Leidende mit frommer Ergebung, ruhig und gefasst auf einen vorwurfsfreien Erdenlauf zurückblickend, hoffnungsvoll entgegenharrte.

In seinem letzten Willen hatte er seinen Neffen Carl van Beethoven zum Universalerben eingesetzt, den er schon seit Jahren stillschweigend adoptirte, väterlich liebte und dem er selbst Unterricht ertheilte, womit er bekanntermassen nichts weniger als freigebig war, indem er nur den Erzherzog Rudolph und den trefflichen Ferdinand Ries seine rechtmässigen Eleven nannte.

Das Gesammtvermögen belief sich beiläufig auf 9000 Fl. Conv. Silbermünze*), wodurch das Gerücht: dass Beethoven nahe daran war, Mangel zu leiden, bündig entkräftet wird.

Dieser nicht unbedeutende baare Nachlass wird dadurch erklärbar, dass ihm seine Arbeiten, sonderlich in letzterer Zeit, einen sehr ansehnlichen Gewinn abwarfen und das Verlagsrecht der Symphonien, Quartetten etc. etc. von den Musikalienhandlungen der Herren Steiner und Comp., Schott's Söhne, Schlesinger u. a. höchst anständig honorirt wurde. Ueberdies hatte er auch seine zweite Messe, ehe er selbe dem Drucke übergab, 10 bis 12 Mal in Abschrift an die ersten Potentaten Europa's versendet und für jedes Exemplar den Subscriptionspreis von 50 Speciesducaten erhalten.

Wie das kunstsinnige Wien Beethoven's Andenken ehrte, ist notorisch bekannt; auch Prag, Berlin, Breslau und mehrere Städte Deutschlands wetteiferten, dem Verewigten die letzte Huldigung darzubringen, und feiern jetzt noch alljährlich seinen Todestag auf die würdevollste Weise. — Die Aufführungen der Mozart'schen und Cherubini'schen Seelenmessen in der Augustiner-Hofpfarrkirche und bei St. Carl glichen höchst vollendeten Kunstausstellungen; ein im landständischen Saale veranstaltetes Concert spirituel brachte blos Compositionen Beethoven's zu Gehör, und das reine Erträgniss desselben war der Errichtung eines Grabmals geweiht. Dieses wurde nun auch nach Jahresfrist feierlich aufgestellt und ist in der Beilage abgebildet zu ersehen. Nicht mit Stillschweigen darf hier der Name eines wahren Kunstfreundes, Hrn. Franz Kirchlehner, Bürger und Hauseigenthümer in Nussdorf nächst Wien — übergangen werden, der sich als wärmster Verehrer des Entschlafenen erwies, durch unermüdete Thätigkeit das Unternehmen förderte und das Deficit der benöthigten Totalsumme grossmüthig aus eigenen Mitteln deckte.

Ueber das Leichenbegängniss selbst erschien damals ein Aufsatz, dessen Authenticität von allen Augenzeugen verbürgt wird und welcher, wörtlich abgedruckt, den Schluss dieser biographischen Skizze bilden soll. (Siehe Leichenbegängniss.)

*) Nicht eingerechnet einen Betrag von 125 St. Ducaten, welche der Verstorbene für gelieferte Compositionen an einen ausländischen Fürsten noch zu fordern hatte.

Beethoven war nie verheirathet und, merkwürdig genug, auch nie in einem Liebesverhältniss.

Sein persönliches Aeussere spricht sich auf den verschiedenen Bildnissen charakteristisch genug aus. Er war gedrungenen Körperbaues, mittlerer Statur, starkknochig, voll Rüstigkeit, ein Bild der Kraft. Krankheiten hat er nie gekannt, trotz der ihm eigenen ungewöhnlichen Lebensweise.

Seyfried.

Die vorstehende biographische Skizze enthält Alles, was über des verehrten Meisters Lebensverhältnisse bekannt und als wahr verbürgt ist. Mit unverbürgten Zusätzen würde seinen zahlreichen Anhängern nicht gedient sein, auch wäre es gegen die Pietät, welche dem Verstorbenen gebührt, sie zu machen. Schwierig ist es freilich nicht, Anekdoten über einen hervorragenden Mann zu erfinden, dessen Wirksamkeit als Künstler eben so ausgebreitet als nachhaltig ist, und dessen körperliches Leiden und einsames Leben Mitleid und Interesse erregen würden, wäre er auch als Tondichter minder bedeutend, als er ist.

Gewiss ist Beethoven Vieles nachgesagt worden, woran seine Seele nicht gedacht hat, wir haltem uns nur an Bewiesenes und fügen zu den vielen vom Ritter von Seyfried mitgetheilten Charakterzügen nur noch einige bisher unbekannt gebliebene, die wir aber verbürgen können.

Wenn Seyfried am Schlusse seiner biographischen Skizze sagt: „Beethoven war nie in einem Liebesverhältnisse", so ist wohl anzunehmen, dass er sich irrte.

Verlobt war Beethoven, so viel bekannt ist, niemals, dass er aber einer tiefen und leidenschaftlichen Liebe fähig war und wohl auch, wenigstens einmal in seinem Leben, eine wahre und zärtliche Gegenliebe gefunden haben muss, davon zeugen Fidelio, Adelaide und Clärchen's Lied: „Freudvoll und leidvoll" u. s. w.

Das blosse hohe Talent, ja selbst das musikalische Genie kann unmöglich eine so zärtliche und tiefe Empfindung in solcher Vollendung durch die Musik ausdrücken, wie es Beethoven in diesen Tondichtungen gethan hat, wenn es die Liebe nicht kennt. Dass aber der Meister, wie Einige von ihm erzählen, sich sehr oft verliebte und seinen Neigungen selten treu blieb, ist auch nicht anzunehmen.

Es mögen ihn feingebildete und liebenswürdige Frauen interessirt haben, wie auch er nur solchen Frauen interessant sein konnte, aber Liebe hat er gewiss nur für Eine gehabt, denn sein ganzes Wesen offenbarte Festigkeit und Treue.

Obgleich die italienische Oper nicht nur in Wien, sondern auf dem

ganzen Continente zu Beethoven's Zeiten dominirte und der Sinn für ernste Musik fast nur in England vorherrschend war, das seinen Händel*), seine alten eigenen Componisten Purcell u. A. fortwährend aufführte, obgleich Beethoven anfangs nur von Einzelnen verstanden und gewürdigt wurde, blieb er doch seiner Richtung treu und schrieb, unbekümmert um den vorherrschenden Zeitgeschmack, wie es ihm gefiel. Er huldigte der Mode nie um immer Mode zu bleiben.

Die Wiener Musikzeitung theilte vor einigen Jahren zwei verbürgte Briefe Beethoven's mit, in welchen er sich um die Stelle eines k. k. Hofkapellmeisters bewirbt und auf welche er eine abschlägliche Antwort erhielt.

Viele seiner Verehrer waren empört, dass einem Manne wie Beethoven eine solche Bitte abgeschlagen worden war. Wer selbst Componist ist, kann Beethoven desshalb nur gratuliren, denn das mühevolle und beschwerliche Amt eines Hofkapellmeisters am Kärnthnerthortheater würde ihm manche Stunde geraubt haben, die er zum Schaffen verwenden konnte; auch würden all' die Aergernisse, die ein solches Amt mit sich bringt, ihn oft um die zum Dichten nöthige Stimmung gebracht haben.

Zur Ausfüllung einer Kapellmeisterstelle giebt es immer tüchtige Musiker genug, musikalische Genies müssen frei sein, und es ist stets zu bedauern, wenn geniale Componisten durch Verhältnisse gezwungen sind, irgend ein Amt anzunehmen, dann kann man mit Junius Juvenalis sagen: *Numinibus vota exaudita malignis!* **)

Zur Reife einer Frucht gehören nicht nur Sonnenschein und Mairegen, auch Sturm und kalte Tage, und so trugen auch die vielen Leiden Beethoven's zu seiner geistigen Entwickelung bei.

Einem ausgezeichneten Geiste wiederfährt kein Leid, ohne ihm edle Früchte zu tragen, und Beethoven's Gehörkrankheit, die ihn viel vom geselligen Verkehr abhielt, war mit die Ursache, dass er desto mehr mit sich selbst umging, und so holte er, weil er sich wenig von der Aussenwelt aneignete, um so mehr aus der Tiefe seines Innern heraus.

Der Schwermuth wohnt ein Geist inne, der da schafft, was nimmer der Geist des Frohsinns vermag, wie anmuthig und lieblich auch die Dichtungen derer sind, welchen die heitere Muse wohl will.

*) Händels Vorliebe für sein Adoptiv-Vaterland war so gross, dass er sich in England stets Handel schrieb, weil es dann Händel ausgesprochen wird, indem die englische Sprache die Buchstaben ä, ö, ü nicht hat. Händel pflegte oft zu sagen: wo ich den grössten Theil meines Lebens zugebracht habe, sorglos und frei leben kann, da ist mein Vaterland.

**) Ihnen zur Strafe erfüllen die Götter der Sterblichen Wünsche.

Oft hört man noch, namentlich in Wien, Anekdoten über Beethovens rauhes und mehr als unhöfliches Benehmen, aber sicher ist Vieles davon geradezu erlogen, Anderes verdreht worden.

In Beethovens durchaus aufrichtiger, grundguter Natur lag gewiss nichts Abstossendes oder Unhöfliches gegen die Menschen, aber Verhältnisse machten ihn verdriesslich und scheu.

Als Knabe sah er sich von seinem eigenen Vater ungerechter Weise seinen Brüdern nachgesetzt, als junger Mann musste er oft Zweifel an seinem Genie hören und alle die Unarten der kurzsichtigen oder missgünstigen Menschen ausstehen, welche an das Genie nicht eher glauben, als bis es einen Weltruf hat und Grösse von Berühmtheit nicht unterscheiden können. Wie oft mag er sich verletzt gefühlt haben, auch da, wo Andere gar nicht die Absicht hatten ihm wehe zu thun.

Als er ein gereifter Mann war und sich endlich einer immer wachsenden Anerkennung und Würdigung erfreute, nahm sein Gehör von Jahr zu Jahr ab und mit der Zunahme dieses Uebels wuchs natürlich auch seine Reizbarkeit.

Der begabte Mensch, welcher Werke, die sein Genius im Verein mit seinem Fleisse geschaffen hat, der Menschheit zum Segen und zur Erbauung übergiebt, thut so unendlich mehr für seine Mitmenschen als jeder Andere, dass es unstatthaft, ja ungezogen ist, seinen Privatcharakter zu bekritteln. Unverstand, Neid, kleinliche Bosheit thun schon genug Böses, indem sie die Schöpfungen grosser Männer mit giftigem Tadel bespritzen, während der talentlose Charletan gepriesen wird.

Beethoven hielt sich stets fern von allen Intriguen, er trat weder andern Componisten in den Weg um ihre Laufbahn zu hemmen, noch wandte er irgend ein Mittel an, um die Kritik zu seinen Gunsten zu bestechen. Mit einem Worte, er war in seiner Handlungsweise als Mensch so, dass seine Werke nicht im Widerspruche zu seinem Charakter stehen.

Charakterzüge und Anekdoten.

Beethoven brachte die Sommermonate alljährlich auf dem Lande zu, wo er unter dem azurblauen Himmelszelte am liebsten und erfolgreichsten componirte. Einmal miethete er sich in dem romantischen Mödling ein, um die unterösterreichische Schweiz, den pittoresken Briel, recht nach Herzenslust geniessen zu können. Es wurde also ein vierspänniger Lastwagen mit wenig Mobilien zwar, dagegen aber mit einer ungeheuern Wucht von Musikalien befrachtet; die thurmhohe Maschine setzte sich langsam in Bewegung und der Besitzer dieser Schätze marschirte seelenvergnügt *per pedes Apostolorum* voraus. Kaum ausserhalb der Linien, zwischen blühenden, vom sanften Zephyr wellenförmig bewegt sich schaukelnden Kornfeldern, unter dem Jubelgesang schwirrender Lerchen, die trillernd mit Wonnegruss des lieblichen Lenzes ersehnte Ankunft feierten, erwachte schon der Geist; Ideen durchkreuzten sich, wurden ausgesponnen, geordnet, mit der Bleifeder notirt, — und rein vergessen war nunmehr auch der Wanderung Zweck und Ziel. Die Götter wissen, wo sich unser Meister in der ganzen langen Zwischenzeit herumgetrieben haben mag; genug, er langte erst mit einbrechender Dämmerung schweisstriefend, staubbedeckt, hungerig, durstig und todtmüde in seinem erwählten Tusculum an. Aber, hilf Himmel! welch' gräuliches Spectakel wartete dort seiner! Der Fuhrmann hatte seine Schnekkenfahrt sonder Gefährde vollendet; den Patron aber, dem er sich verdungen und welcher ihn auch bereits bezahlt, zwei Stunden vergebens erwartet. Unbekannt mit dessen Namen, konnte auch keine Nachfrage stattfinden; der Rossebändiger wollte wenigstens zu Hause schlafen, — er machte also kurzen Prozess, lud den gesammten Transport frei auf dem Marktplatze ab und retournirte ungesäumt. Beethoven ärgerte sich vorerst tüchtig; dann brach

er in ein schallendes Gelächter aus, dingte, nach kurzer Ueberlegung, ein halbes Dutzend gaffender Strassenjungen und hatte vollauf zu thun, um bis zum die Mitternachtsstunde verkündenden Nachtwächterrufe glücklicherweise bei Luna's Silberschein die Kinder seiner Phantasie mindestens *pêle-mêle* noch unter Dach und Fach zu bringen.

Als der Meister seine Phantasie mit Orchester und Chor das erste Mal öffentlich zu Gehör brachte, bestimmte er bei der, wie gewöhnlich, mit nassen Stimmen etwas flüchtig abgehaltene Proben, dass die zweite Variation durchaus gespielt werden sollte. Abends jedoch, ganz vertieft in seine Schöpfung, vergass er der gegebenen Weisung, wiederholte den ersten Theil und das Orchester accompagnirte zur andern Hälfte, was allerdings nicht ganz erbaulich klang. Freilich ein klein wenig zu spät merkte der Concertist Unrath, hielt plötzlich inne, sah sich verwundert nach seinen verlornen Commilitonen um und rief ihnen ein trockenes: „Noch einmal!" zu. Unwillig fragte der Violindirector Anton Wranitzky: „Also mit Repetition? „Ja", erscholl's zurück und nun ging die Sache wie am Schnürchen. — Dass er dadurch die braven Musiker gewissermassen beschimpft hatte, wollte ihm anfangs gar nicht einleuchten. Er meinte: es sei Pflicht, einen vorgefallenen Fehler zu verbessern, und das Publicum könne für sein Geld alles fein ordentlich zu hören verlangen. Bereitwillig jedoch bat er das Orchester mit der ihm eigenen Herzlichkeit wegen der demselben absichtslos zugefügten Beleidigung um Verzeihung und war ehrlich genug, die Geschichte selbst weiter zu verbreiten und alle Schuld seiner eigenen Zerstreuung zuzumessen.

Jemand sendete an Beethoven eine Neujahrskarte, worauf der ohnehin wohlbekannte Charakter: „Gutsbesitzer" nicht vergessen war. B., indignirt über eine so lächerliche Eitelkeit, konnte seine muthwillige Laune nicht bezähmen, erwiederte das Compliment durch eine Gegenkarte und fügte seinem Namen das Epitheton: „Hirnbesitzer" bei.

Je mehr der Mangel des Gehörsinns und die im Verlauf seiner letzten Lebensjahre dazu sich gesellenden körperlichen Uebel des Unterleibes überhand nahmen, um so rascher entwickelten sich auch jene unheilbringenden Symptome einer martervollen Hypochondrie. Er fing an zu klagen über die böse, nur zu Lug und Betrug geneigte Welt, über Bosheit, Falschheit und Hinterlist; behauptete, man fände gar keinen redlichen Menschen mehr, sah Alles im schwärzesten Lichte und misstraute zuletzt sogar seiner durch vieljährige Dienste bewährten Haushälterin. Da beschloss er plötzlich, unabhängig zu werden; und diese barokke Idee wurde auch, wie jede andere einmal

festgewurzelte, schleunigst realisirt. Er besuchte selbst die Marktplätze, wählte, feilschte und kaufte, sonder Zweifel nicht um den civilsten Preis, und schickte sich an, den Nahrungsbedarf eigenhändig zu präpariren. So trieb er es wirklich einige Zeit hindurch, und als die wenigen Freunde, die er noch in seiner Nähe duldete, ihm ernstliche Vorstellungen desswegen machten, wurde er ordentlich erzürnt darüber und bat sie, um einen evidenten Beweis seiner erklecklichen Kenntnisse in der edlen Kochkunst zu liefern, für den nächsten Mittag zu Tische. Den Geladenen blieb nichts übrig, als in Erwariung der Dinge, die da kommen sollten, sich pünktlich einzustellen. Sie trafen ihren Wirth im Nachtjäckchen, das struppige Haupt mit einer stattlichen Schlafmütze bedeckt, die Lenden umgürtet mit einer blauen Küchenschürze, am Herde vollauf beschäftigt.

Nach einer Geduldprobe von mehr denn anderthalb Stunden, nachdem der Mägen ungestüme Forderungen kaum mehr durch cordiale Zwiegespräche beschwichtigt werden konnten, wurde endlich servirt. Die Suppe gemahnte an den in Gasthöfen der Bettlerzunft mild gespendeten Abhub; das Rindfleisch war kaum zur Hälfte gargekocht und für eine Straussennatur berechnet; das Gemüse schwamm gemeinschaftlich im Wasser und Fett und der Braten schien im Schornstein geräuchert. Nichts destoweniger sprach der Festgeber allen Schüsseln tüchtig zu, gerieth durch den zu erwartenden Beifall in einen so rosenfarbenen Humor, dass er sich selbst nach einer Person in der Burleske „das lustige Beilager“ den Koch Mehlschöberl titulirte, und suchte sowohl durch das eigene Beispiel, als durch unmässiges Anpreisen der vorhandenen Leckerbissen seine saumseligen Gäste zu animiren. Diese jedoch vermochten kaum nothdürftig einige Brocken hinabzuwürgen, betheuerten, bereits übersatt zu sein und hielten sich an gesundes Brod, frisches Obst, süsses Backwerk und unverfälschten Rebensaft. Glücklicherweise ennuyirte bald nach diesem denkwürdigen Gastgebot den Meister der Töne das Küchenregiment. Freiwillig legte er das Scepter nieder; die Haushälterin trat wieder in Amt und Würden und ihr resignirender Patron an sein Schreibpult, das er nun nicht so oft mehr verlassen durfte, um sich durch culinarische Selbstmixturen eine Indigestion zuzuziehen.

Im Dirigiren durfte unser Meister keineswegs als Musterbild aufgestellt werden, und das Orchester musste wohl Acht haben, um sich nicht von seinem Mentor irreleiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für seine Tondichtungen und war unablässig bemüht, durch die mannigfaltigsten Gesticulationen den identisirten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bei einer starken Stelle nieder, sollte es auch im schlechten Takttheile sein. Das *Diminuendo* pflegte er dadurch zu markiren, dass er immer kleiner wurde und

beim *pianissimo* so zu sagen unter das Taktirpult schlüpfte. So wie die Tonmassen anschwellten, wuchs auch er wie aus einer Versenkung empor, und mit dem Eintritt der gesammten Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengross und schien, mit beiden Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war in regsamster Thätigkeit, kein organischer Theil müssig und der ganze Mensch einem *perpetuum mobile* vergleichbar. Bei zunehmender Harthörigkeit entstand freilich öfters ein derber Zwiespalt, dass der Maestro *in Arsin* battirte und die Musiker *in Thesin* accompagnirten; dann orientirte sich der von der Heerstrasse Abgekommene am leichtesten bei leisen Sätzen, während er von dem gewaltigsten *Forte* rein nichts verstand. Auch kam ihm in solchen Fällen das Auge zu Hülfe; er beobachtete nämlich den Strich der Bogeninstrumente, errieth daraus die eben vorgetragene Figur und fand sich bald wieder zurecht.

Als Beethoven noch nicht mit seinem organischen Gebrechen behaftet war, besuchte er gern und wiederholt Opernvorstellungen, besonders jene in dem damals so herrlich florirenden Theater an der Wien, mitunter wohl auch der lieben Bequemlichkeit zu Nutz und Frommen, da er gewissermassen nur den Fuss aus seiner Stube und in's Parterre hinein zu setzen brauchte. Dort fesselten ihn vorzugsweise Cherubini's und Mehul's Schöpfungen, die in selber Epoche gerade anfingen ganz Wien zu enthusiasmiren. Da pflanzte er sich denn hart hinter die Orchesterlehne und hielt, stumm wie ein Oelgötze, bis zum letzten Bogenstrich aus. Dies war aber auch das einzige Merkmal, dass ihm das Kunstwerk Interesse einflösste; wenn es ihn im Gegentheil nicht ansprach, dann machte er schon nach dem ersten Actschlusse rechtsum und trollte sich fort. — Ueberhaupt war es schwer, ja rein unmöglich, aus seinen Mienen Zeichen des Beifalls oder des Missbehagens zu entziffern; er blieb sich immer gleich, scheinbar kalt, und eben so verschlossen in seinen Urtheilen über Kunstgenossen; nur der Geist arbeitete rastlos im Innern, die animalische Hülle glich einem seelenlosen Marmor. — Wunderbar genug, gewährte ihm dagegen das Anhören einer recht erbärmlich schlechten Musik ein wahres Gaudium, welches er auch mittelst eines brüllenden Gelächters proclamirte. Jedermann, der ihn genauer kannte, wusste, dass er in dieser Kunst nicht minder Virtuose vom ersten Range war, nur Schade, dass sogar seine nächste Umgebung selten die eigentliche Ursache einer solchen Explosion zu ergründen vermochte, da er zum öftern die eigenen geheimsten Gedanken und Einfälle zu belachen geruhte, ohne weitere Rechenschaft darüber zu geben.

Unser Beethoven gehörte schlechterdings nicht zu den eigensinnigen Componisten, denen kein Orchester in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er gar zu nachtsichtsvoll und liess nicht einmal Stellen, die bei den Vorproben verunglückten, wiederholen; „das nächste Mal wird's schon gehen!“ meinte er. — Bezüglich des Ausdrucks, der kleineren Nuancen, der ebenmässigen Vertheilung von Licht und Schatten, so wie eines wirksamen *Tempo rubato*, hielt er auf grosse Genauigkeit und besprach sich, ohne Unwillen zu verrathen, gern einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nun aber gewahrte, wie die Musiker in seine Ideen eingingen, mit wachsendem Feuer zusammenspielten, von dem magischen Zauber seiner Tonschöpfungen ergriffen, hingerissen, begeistert wurden, dann verklärte freudig sich sein Antlitz, aus allen Zügen strahlte Vergnügen und Zufriedenheit, ein wohlgefälliges Lächeln umspielte seine Lippen und ein donnerndes „*Bravi tutti!*“ belohnte die gelungene Kunstleistung. Es war des hehren Genies erster und schönster Triumphmoment, gegen welchen, wie er unumwunden gestand, selbst der Beifallssturm eines grossen, empfänglichen Publicums im Schatten stand. — Beim *a vista* Vortrag musste oft, der Correctur wegen, eingehalten und der Faden des Ganzen abgeschnitten werden; auch dabei blieb er geduldig; kam aber, besonders in den Scherzo's seiner Symphonien beim plötzlich unerwarteten Taktwechsel Alles aus einander, dann schlug er eine dröhnende Lache auf, versicherte: „er hätte es gar nicht anders erwartet, hätte schon zum voraus darauf gespitzt“ und äusserte eine fast kindische Freude, dass es ihm geglückt, „so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben.“

Als Beethoven an seinem Fidelio componirte, domicilirte er, wie bereits in den biographischen Notizen erwähnt wurde, in den Wohngebäuden des Theaters an der Wien und veranstaltete mehrere Akademien, die sowohl durch die Einführung seiner neuesten Geistesproducte, als durch das eigene Meisterspiel das höchste Kunstinteresse gewannen. Beim Vortrag der Pianoforte-Concerte in *C-moll, G* und *Es,* lud er mich (den Herausgeber [Seyfried] nämlich) freundschaftlich zum Umwenden ein, und ergötzte sich an meiner Verwunderung, als ich in der aufliegenden Stimme trotz der bewaffneten Augen ausser dem Schlüssel, der Vorzeichnung und verschiedenen über das Blatt hinlaufenden Kreuz- und Querstrichen wenig mehr als Nichts zu gewahren im Stande war. Er hatte sich nämlich, einzig zur Erinnerung, blos die Ritornelle und die Eintritte der Solos mittelst nur ihm verständlicher Zeichen notirt und das Niederschreiben für den zukünftigen Druck auf einen gelegeneren, mehr Musse gewährenden Zeitpunkt prolongirt. Bei solcher Gestalt der Sachen wurde also zwischen uns der Accord geschlossen, gemäss welchem

ich jedes Mal vor Beendigung einer Seite zum Vertiren avisirt werden sollte. Während der Production jedoch konnte der damals noch so lebenslustige, für jeden harmlosen Scherz und unschuldige Neckerei immerdar gestimmte Meister sich die Lust nicht versagen, mich recht in die Enge zu treiben und das verabredete Signal so lange als möglich, meistens bis zum letzten Entscheidungsmoment hinauszuschieben. — Wer hätte wohl, nachdem Alles glücklich vorüber und die Geschichte mit einer kurzen Angst abgethan war, dem Freunde darob zürnen und ihm nicht die verzeihliche Freude über den gelungenen kleinen Schabernack von ganzem Herzen gönnen wollen?

Zu seinen Lieblingsgerichten gehörte auch eine Brodsuppe, breiartig gekocht, worauf er sich jeden Donnerstag schon zum voraus freute. Dazu mussten ihm zehn ansehnliche Eier auf einem Teller präsentirt werden, welche er, bevor selbe in das Fluidum hineingerührt wurden, vorerst gegen das Licht prüfend sondirte, eigenhändig köpfte und, der Frische wegen, sorgfältig beschnüffelte. Wollte es nun das Fatum, dass er einige darunter mit dem sogenannten Strohgeruch aufstöberte, dann ging auch der Spectakel los. Ein Donnerwort citirte die Wirtschafterin vor Gericht, welche jedoch, wohl wissend, was die Glocke geschlagen, zwischen Thür und Angel dem Toben und Schelten nur ein halbes Ohr lieh und auf eine kluge Retraite bedacht war, wenn herkömmlicherweise die Kanonade beginnen und die decapitirten Maleficanten, gleich Bombenwürfen aus wohlbedienten Batterien, auf ihrem Rücken spielen und deren gelblich-weisses, kleberiges Eingeweide in Lavaströmen darüber sich ergiessen sollte.

Ohne ein kleines Notenbuch, worin er seine momentanen Ideen bemerkte, war er nie auf der Strasse zu finden. Kam darauf zufällig die Rede, so parodirte er Johanna d'Arc's Worte: „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen!" und mit einer Stetigkeit sonder Gleichen hielt er das sich selbst gegebene Gesetz, wiewohl übrigens in seinem Haushalt eine wahrhaft admirable Confusion dominirte. Bücher und Musikalien in allen Ecken zerstreut, — dort das Restchen eines kalten Imbisses, — hier versiegelte oder halbgeleerte Bouteillen, — dort auf dem Stehpulte die flüchtige Skizze eines neuen Quatuors, hier die Rudera des Dejeuner's, — dort am Piano, auf bekritzelten Blättern, das Material zu einer herrlichen, noch als Embryo schlummernden Symphonie, — hier eine auf Erlösung harrende Correctur, — freundschaftliche und Geschäftsbriefe den Boden bedeckend, — zwischen den Fenstern ein respectabler Laib Stracchino, *ad latus* erkleckliche Trümmer einer echten Veroneser Salami, — — und trotz dieses Bunterlei hatte unser Meister die Manier, ganz im Widerspruche zur Wirklichkeit, seine Ac-

curatesse und Ordnungsliebe bei jeder Gelegenheit mit ciceronianischer Eloquenz herauszustreichen. Nur wenn Tage, Stunden, oft Wochen lang etwas Benöthigtes gesucht werden musste und alles Bemühen fruchtlos blieb, dann ging's aus einem andern Tone, und Unschuldige sollten das Bad ausgiessen. „Ja, ja!" — wurde kläglich gejammert — „das ist ein Unglück! nichts kann an Ort und Stelle bleiben, wo ich es hingelegt; Alles wird mir verräumt; Alles geschieht mir zum Possen; o, Menschen! Menschen!" — Die Dienerschaft aber kannte den gutmüthigen Murrkopf, liess ihn nach Herzenslust fortbrummen und — wenige Minuten — so war Alles vergessen, bis ein ähnlicher Anlass dieselbe Scene erneuerte.

Ueber seine in Wahrheit höchst unleserlichen Schriftzüge machte er sich selbst oftmals lustig und fügte zur Entschuldigung bei: „Das Leben ist zu kurz, um Buchstaben oder Noten zu malen; und schönere Noten brächten mich schwerlich aus den Nöthen."

Der ganze Vormittag, vom ersten Lichtstrahl bis zur Tafelzeit, war der mechanischen Arbeit, dem Niederschreiben nämlich, geweiht; des Tages Rest gehörte zum Denken und Ordnen der Ideen. Kaum den letzten Bissen zum Munde geführt, wurde, falls er keinen weiteren Ausflug *in petto* hatte, die gewöhnliche Promenade angetreten, das heisst: er lief im Doublirschritt, wie gestachelt dazu, ein paarmal rund um die Stadt. Ob es nun regnete, schneite oder hagelte, ob das Thermometer 16 Kältegrade anzeigte, ob Boreas seinen eisigen Hauch mit vollen Backen von Böhmens Grenzmarken herüberblies, ob der Donner brüllte, zackige Blitze die Lüfte durchschnitten, die Windsbraut heulte, oder Phöbus Gluthstrahlen wie in Lybiens Sandmeeren senkrecht auf den Scheitel niederfielen, — was kümmerte alles dies den Geweihten, der seinen Gott im Herzen trug und dem vielleicht gerade eben unter dem Aufruhr der Elemente im Geiste ein paradiesisch milder Frühling erblühte?

Beethoven erlaubte sich, selbst gegen intime Freunde, nur selten ein Urtheil über Kunstgenossen zu fällen. Was er jedoch von den nachstehenden vier Meistern dachte, mögen seine eigenen Worte bekräftigen:

„Cherubini ist mir unter allen lebenden Operncomponisten der achtungswertheste. Auch mit seiner Auffassung des Requiems bin ich ganz einverstanden und will mir, komme ich nur einmal dazu, selbst Eines zu schreiben, Manches *ad notam* nehmen."

„C. M. Weber hat zu spät angefangen zu lernen; die Kunst konnte sich nimmer recht natürlich entfalten und sein sichtliches, einziges Streben ging dahin, für genial zu gelten."*)

*) Diese Aeusserung ward vor Aufführung des Freischütz gemacht.

„Mozart's grösstes Werk bleibt die Zauberflöte; denn hier erst zeigte er sich als deutscher Meister. — Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst nie zur Folie eines so scandalösen Sujets sich entwürdigen lassen.“

„Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! Geht hin und lernt mit wenigen Mitteln so grosse Wirkungen hervorbringen.“

Als während seiner letzten Krankheit zum ersten Male mit ihm die Operation des Wasserabzapfens vorgenommen wurde, meinte er: „Besser Wasser aus dem Bauche als aus der Feder.“

Von einem musikalischen Vereine erhielt er die schmeichelhafte Einladung eine Cantate zu componiren, welcher zugleich die à Conto-Zahlung eines Theiles des Honorars beigeschlossen war. Beethoven acceptirte, liess aber lange, lange Zeit gar nichts weiter von sich hören. Da erschien, in möglichst zarten Ausdrücken, eine schriftliche Erinnerung an die übernommene Verpflichtung, wegen Abwesenheit des Vorstandes von dessen Stellvertreter signirt. Die lakonische Antwort lautete:

„Ich habe nicht vergessen; dergleichen lässt sich nicht übereilen; ich werde Wort halten. Beethoven *m. p.*

Selbstvertreter.

Er konnte aber leider nicht Wort halten!

Wenn er nicht eigentliche Lust fühlte, bedurfte es vielfältiger und wiederholter Aufforderungen, um ihn nur erst an's Clavier zu bringen. Ehe er zu spielen begann, pflegte er mit der flachen Hand auf die Tasten zu schlagen, mit einem Finger darüber zu fahren, überhaupt allerlei Kurzweil zu treiben und solchen gewohnterweise recht herzhaft zu belachen.

Während seines Sommeraufenthaltes auf den Gütern eines Mäcen ward ihm so arg zugesetzt, vor den fremden Gästen sich hören zu lassen, dass er nun erst recht erbosst wurde und das, was er eine knechtische Arbeit schalt, standhaft beharrlich verweigerte. Die gewiss nicht ernstlich gemeinte Drohung mit Hausarrest hatte zur Folge, dass Beethoven bei Nacht und Nebel über eine Stunde weit zur nächsten Stadt davon lief und von dort wie auf Windesflügeln mit Extrapost nach Wien eilte. Zur Genugthuung für erlittene Schmach musste des Gönners Büste ein Sühnopfer werden. Sie fiel, in Trümmer zerschlagen, vom Schranke herab zur Erde.

Als Joseph Haydn's Kränklichkeit zunahm, besuchte ihn Beethoven immer seltener, hauptsächlich wohl aus einer Art von Scheu, weil er bereits

einen Weg eingeschlagen hatte, den jener nicht ganz, eigener Ueberzeugung zufolge, billigte. Dennoch erkundigte sich der liebenswürdige Greis häufig nach seinem Telemach und fragte oftmals: „Was treibt denn unser Grossmogul?“

Beethoven hatte die sonderbare Passion, recht oft das Logis zu wechseln, obschon das Uebersiedeln mit Sack und Pack ihm höchst lästig fiel und jederzeit mit einem Verlust an Bagage verbunden war. Kaum im Possess einer neuen Wohnung, missfiel ihm schon wieder Manches daran, und er lief sich abermals die Füsse wund, um nur eine andere aufzufinden. Solchergestalt fügte es sich denn mitunter, dass er zu gleicher Zeit mehrere Quartiere gemiethet hatte und nun, ein zweiter Herkules am Scheidewege, in nicht geringe Verlegenheit gerieth, welchem er nach Recht, Gewissen und Billigkeit den Vorzug gönnen sollte.

Seit Beethoven taub wurde, sprach er wenig, sondern schrieb nur seine Bemerkungen auf das Pergament seiner Brieftasche. „Was ist Rossini?“ — wurde er einst gefragt. — Er schrieb zur Antwort: „ein guter Theatermaler.“

Da der königl. dänische Concertmeister Kuhlau auf keinen Fall Wien verlassen wollte, ohne Beethoven's persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben, so veranstaltete Herr Haslinger eine kleine Landpartie nach Baden, woselbst jener seine Sommerresidenz aufgeschlagen hatte, und die Herren Sellner (Professor am vaterländischen Conservatorium), der Hofclaviermacher Herr Conrad Graf, so wie Beethoven's warmer Freund, Herr Holz, waren, dem geschätzten Gaste zu Ehren, von der Gesellschaft. Kaum angelangt an Hygiea's segenspendender Heilquelle und von dem so wünschenswerthen Besuch Erwartenden freundlich mit einem derben Händedruck bewillkommnet, erscholl nach kurzer Rast der Ruf: „Fort, fort! hinaus in's Freie!“ — Voraus als Leithammel der geschäftige Wirth und hinterdrein, nicht ohne Anstrengung dem Schnellläufer folgend, das städtische Kleeblatt, welches recht tüchtig abzuhetzen des Commandirenden Hauptpassion war. Da mussten denn alle Lieblingsplätze aufgesucht werden und zwar keineswegs auf den gebahntesten Wegen. Bald hiess es gemsenartig klettern zu Rauhenstein's und Rauheneck's Ruinen, von deren Zinnen das entzückte Auge, so weit es immer nur zu reichen vermag, gleich einem unbegrenzten Teppich ausgebreitet, das gelobte Land erblickt; bald stürzte der kühne Führer, mit starker Faust einen Gefährten erfassend, mit des Rennthiers Schnelligkeit einen fast senkrechten Abhang hinab, um sich an der Aengstlichkeit der auf schlüpfrigem Steingerölle Nachklimmenden sattsam zu weiden. Indessen bot

nach jeder überstandenen Fährlichkeit das im herrlichen Helenenthale bestellte Mittagsmahl reichliche Entschädigung, und der Zufall, dass unsere ermüdeten Wanderer gerade eben die einzigen Gäste waren, trug wesentlich zur Erhöhung des geselligen Vergnügens bei. Hatte schon hier der perlende Sillery mehr noch als seine Schuldigkeit gethan, so vollendete der in Beethoven's Wohnung zum Johannissegen reichlich fliessende Vöslauer vom besten Gewächs das begonnene Werk. Der joviale Hauspatron war in der liebenswürdigsten Laune, von welcher sich auch seine Freunde, ohne die Grenzen der Wohlanständigkeit zu überschreiten, mit fortgerissen fühlten. Kuhlau schrieb aus dem Stegreif einen Canon über den Namen Bach, und Beethoven weihte dem Andenken dieses genussreichen Tages nachstehendes Impromptu, indem er den heitern Scherz, sollte sich dennoch vielleicht der geehrte Kunstgenosse dadurch verletzt fühlen, des anderen Tages durch beifolgende Zeilen zu entschuldigen bemüht war.

An Herrn Friedrich Kuhlau.



Baden, am 3. September 1825.

Ich muss gestehen, dass auch mir der Champagner gestern gar sehr zu Kopf gestiegen und ich abermals die Erfahrung machen musste, dass dergleichen meine Wirkungskräfte eher unterdrücken als befördern, denn so leicht ich sonst doch auf der Stelle zu antworten im Stande bin, so weiss ich doch gar nicht mehr, was ich gestern geschrieben habe. —

Erinnern Sie sich zuweilen Ihres Ergebensten

Beethoven *m. p.*

Wer zu Beethoven's Zeit und auch noch viel später in den höheren Kreisen Wiens gelebt hat, wird sich gewiss des Herrn von Griesinger, königlich sächsischen Gesandten am Wiener Hofe, erinnern. Herr von Griesinger war ein Freund der Kunst und der Künstler und sprach sehr gern von

seinen Begegnungen mit berühmten Künstlern, wie unter anderm der liebenswürdige Greis oft und gern erzählte, dass er als ganz junger Mann der ersten Aufführung der Zauberflöte beigewohnt habe.

Auch mit Beethoven war er mehrmals in Berührung gekommen und erzählte einst Folgendes von ihm.

„Obschon", so begann Herr v. Griesinger, „das Buch des Freischützen von der Kritik vielfach angefochten ward, obgleich es auch superkluge Musikgelehrte gab, welchen die Musik zu volksthümlich und zu wenig gelehrt war, weil sie nicht langweilig, schwülstig und unverständlich ist, was vielen Leuten gleichbedeutend mit tief und gelehrt scheint, so liess sich doch der beispiellose Erfolg des Freischützen nicht abläugnen und fast alle lebenden Componisten beneideten Weber um das Buch.

Kind hatte durch den Beifall, den man auch dem Buche der Kritik zum Trotze zollte, Lust mehrere Opern zu dichten und schrieb noch zwei Opern, von denen eine den Titel: „die Ruthengänger" führt. Aber der Dichter des Freischützen war klug genug einzusehen, dass zum günstigen Erfolge einer Oper vor Allem gute Musik gehört, und äusserte gegen mich bei einem Zusammentreffen an einem Badeorte: es würde ihm sehr lieb sein, wenn Beethoven eine Operndichtung von ihm in Musik setzen wolle, er möge aber nicht an ihn schreiben, da er viel von Beethoven's abstossendem Wesen gehört habe. Ich erbot mich, gelegentlich desshalb bei Beethoven anzuklopfen. Sobald es mir möglich war, erfüllte ich mein Versprechen. Beethoven entgegnete mir: «danke, danke recht sehr; ich erkenne den Werth des Freischützenbuches, es ist eben so musikalisch als malerisch; ich glaube auch, dass Kind, wollte er sich wieder in das Gebiet der Sage begeben, noch ein vortreffliches, volksthümliches Opernbuch schreiben würde, aber für eine solche Dichtung habe ich nicht Interesse genug, um sie in Musik zu setzen. Mein Fidelio ist vom Publicum nicht verstanden worden, aber ich weiss es, man wird ihn noch schätzen; dennoch, obgleich ich recht gut weiss, was mein Fidelio werth ist, so weiss ich doch eben so klar, dass die Symphonie mein eigentliches Element ist. Wenn es in mir klingt, höre ich immer das volle Orchester; Instrumentalisten kann ich Alles zumuthen, bei der Gesangscomposition muss ich mich stets fragen: lässt sich das singen? Nein, nein, Herr Friedrich Kind möge es mir nicht übel deuten, aber ich schreibe keine Oper mehr.»

Wir sprachen noch Einiges über Weber, und Beethoven rühmte ihn ausserordentlich, so dass ich fest überzeugt bin, dass die absprechenden Urtheile, welche er über Weber ausgesprochen haben soll, ihm in den Mund gelegt worden sind. Dass er aus Politik Weber bewunderte, ist nicht anzunehmen, da er sich niemals genirte seine Meinung auszusprechen."

Ferner erzählte Herr von Griesinger: »Als wir Beide noch jung, ich noch Attaché, Beethoven nur berühmt als Clavierspieler, als Componist aber noch wenig gekannt war, trafen wir uns beim Fürsten von Lobkowitz. Ein Herr, der sich für einen grossen Kunstkenner hielt, knüpfte ein Gespräch mit Beethoven an, das sich um Lebensstellung und Neigung der Dichter drehte.

„Ich wünschte," sagte Beethoven mit liebenswürdiger Offenheit, „ich wäre alles Handelns und Feilschens mit den Verlegern überhoben, und fände einen, der sich entschlösse, mir für meine Lebenszeit eine bestimmte Jahresrente zuzusichern, wofür er das Recht haben sollte, Alles was ich componire verlegen zu dürfen, und ich würde im Componiren nicht träge sein. Ich glaube, Goethe hat es so mit Cotta, und wenn ich nicht irre, hat es Händel's Londoner Verleger so mit ihm gehalten."

„Mein lieber junger Mann," sagte zurechtweisend jener Herr, „Sie müssen sich nicht beklagen, denn Sie sind weder ein Goethe, noch ein Händel, und es ist auch nicht anzunehmen, dass Sie es werden; denn solche Geister werden nicht wieder geboren."

Beethoven biss die Zähne zusammen, warf dem Herrn einen geringschätzenden Blick zu und sprach kein Wort mehr mit ihm, äusserte sich auch später ziemlich heftig über die Unverschämtheit jenes Mannes.

Fürst Lobkowitz suchte Beethoven friedlichere Gesinnungen einzuflössen, und sprach freundlich, als einmal die Rede auf jenen Herrn kam: „lieber Beethoven, der Herr hat Sie ja nicht beleidigen wollen, es ist ja hergebracht, dass die meisten Menschen nicht glauben wollen, dass einer ihrer jüngern Zeitgenossen so viel in der Kunst leisten werde, als die Alten oder Verstorbenen, welche ihren Ruf bereits haben."

„Leider wahr Durchlaucht," versetzte Beethoven „aber mit Menschen welche an mich nicht glauben wollen, weil ich noch nicht den allgemeinen Ruf habe, mag und kann ich nicht umgehen." —

Viele schüttelten damals die Köpfe und nannten den jungen Beethoven arrogant und überstolz. Wenn sie in die Zukunft hätten blicken können, würden sie jenen Herrn unverschämt gefunden haben.

Dr. Alfred Julius Becher*) erzählte einmal folgende Anekdote von Beethoven, für deren Wahrheit er bürgte.

Als Beethoven von England aus schon die schmeichelhaftesten Beweise von Anerkennung erhalten hatte, befand er sich einmal im Gasthause zum goldenen Lamm in Wien und bemerkte, dass mehrere Musiker und Literaten sehr lebhaft mit einander sprachen. Er fragte einen was es gäbe?

*) Einer der Beethoven-Derwische, wie sich in den Jahren 1838 — 1848 die Mitglieder eines Vereins von Musikern in Wien nannten.

„Die Herren behaupten, dass die Engländer weder gute Musik zu machen verstehen, noch sie schätzen können," erwiederte Mayseder, „aber ich bin anderer Meinung."

Beethoven sagte sarkastisch: „die Engländer haben bei mir mehrere Compositionen für ihre Concerte bestellt und mir dafür ein schönes Honorar angeboten, die Deutschen, mit Ausnahme der Wiener, fangen erst jetzt an mich aufzuführen und die Franzosen finden meine Musik unspielbar; folglich liegt es am Tage, dass die Engländer von Musik nichts verstehen. Nicht wahr? Haha!" Er lachte herzlich und der Streit hatte sogleich ein Ende.

Beethoven war im eigentlichsten Sinne des Wortes ein echter Deutscher mit Leib und Seele. Der lateinischen, französischen und italienischen Sprache vollkommen mächtig, bediente er sich dennoch, wo es immer nur angehen mochte, am liebsten seines vaterländischen Idioms. Hätte er seinen Willen durchsetzen können, alle seine Werke würden mit deutschen Titelblättern gedruckt erschienen sein; sogar das exotische Wörtlein: Pianoforte versuchte er auszumerzen, und wählte dafür den bezeichnenden Ausdruck: Hammer-Clavier*) als zweckmässig passenden Stellvertreter. Zur Erholung nach anstrengender Arbeit diente ihm, nebst der seinem Geiste wahlverwandten Poesie, das Studium der Universalhistorie. Unter Deutschland's Dichtern war und blieb Goethe sein Liebling.

Auch in andern schönen Künsten und Wissenschaften besass er, ohne damit zu prunken, mehr denn oberflächliche Kenntnisse; besonders gern sprach er im traulichen Zirkel über politische Gegenstände sich aus, mit solch' hellem Ueberblick, richtiger Auffassung und klarer Ansicht, wie man es dem, nur in und für seine Kunst lebenden diplomatischen Proselyten nimmermehr zugetraut hätte.

Rechtlichkeit, strenge Moralität, sittliches Gefühl, ein frommer Sinn und reine Religion galten ihm über Alles; diese Tugenden thronten in ihm, und er forderte sie auch von Andern. „Ein Mann ein Wort" war sein Wahlspruch, und nichts konnte ihn mehr erbossen, als eine nicht gehaltene Zusage. Gerne half er, aus warmer Nächstenliebe, wo er nur immer konnte, nur zu oft mit bedeutenden, zum eigenen Nachtheil folgereichen Aufopferungen; wer immer freimüthig, im gläubigen Vertrauen an ihn sich wandte, durfte auch auf gewissen, thätigen Beistand zählen. Er kannte weder Geiz, noch Verschwendung; aber eben so wenig den eigentlichen Werth des Geldes, welches er nur als Mittel betrachtete zur Anschaffung der unumgänglich nothwendigen Bedürfnisse, und erst in den letzten Jahren zeigten sich Spuren einer ängst-

*) Sonate für das Hammer-Clavier (Pianoforte) 101. Werk. Wien, Haslinger.

lichen Sparsamkeit, ohne jedoch den angebornen Hang zum Wohlthun zu beeinträchtigen. — Während eine halbe Welt wiederhallt in Lob und Preis des verklärten Sängers, dürften nur Wenige seinen hohen Menschenwerth im vollsten Umfang zu würdigen fähig sein. — Warum wohl? Weil die Mehrzahl sich abgestossen fühlte durch die rauhe Aussenschale und den inliegenden herrlichen Kern gar nicht einmal entfernt ahnen konnte. Birgt nicht auch den köstlichen, öfters unschätzbaren Diamant eine fahle, — matte, — farb- und glanzlose Hülle? —

Testament
von
Ludwig van Beethoven*).
Nach dem Originale.

Für meine Brüder Carl und ... Beethoven.

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens, selbst grosse Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur, dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines dauernden Uebels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub, ach wie wäre es möglich, dass ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bei mir in einem vollkommenern Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der grössten Vollkommenheit besass, in

*) Die Mittheilung dieses Actenstückes nebst mehreren anderen Originalbeilagen verdankt der Herausgeber der Güte des Herrn Jacob Hotschevar, k. k. Tabak- und Stempelgefällen-Directionssecretärs, welcher, als nach kurzer Frist auch Herr Hofrath von Breuning dem vorangegangenen Freunde folgte, die Vormundschaft des minorennen Erben übernahm, und sie vollendete.

einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiss haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht — drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss, für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feineren Unterredungen, wechselseitigen Ergiessungen nicht statt haben, ganz allein fast, und so viel als es die höchste Nothwendigkeit fodert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muss ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten liess, aber welche Demüthigung, wenn jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, dass eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann — Geduld — so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluss sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht es besser, vielleicht nicht, ich bin gefasst — schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen, o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder, Carl und, sobald ich todt bin und Professor Schmid lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es

redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wisst ihr, war euch schon längst verziehen. Dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, mein Wunsch ist, dass euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde; empfehlt euern Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, dass ich durch keinen Slebstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebt euch, — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmid. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, dass sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch, doch entstehe desswegen kein Streit unter euch; sobald sie euch aber zu was nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann — so wär's geschehen! — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen — kömmt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksale doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen, — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm, wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen, — lebt wohl, und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen, seid es.

Heiligenstadt, am 6. October 1802.

Ludwig van Beethoven. *m. p.*
(L. S.)

Von Aussen.

Heiligenstadt, am 10. October 1802.

Für meine Brüder Carl und ... nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu sein; — sie muss mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden; fast wie ich hierher kam, — gehe ich fort, — selbst der hohe Muth, — der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, — er ist verschwunden, — o Vorsehung, — lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen, — so lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd, — o wann, — o wann o Gottheit, — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen! — Nie? — nein — o es wäre zu hart!

Briefe.

(Wechselweise an Hrn. S. A. Steiner und dessen Gesellschafter Hrn. Tobias Haslinger.)

No. 1.

Wohlgeborenster erstaun- und verwunderungswürdigster G — t. *)

Wir bitten Sie, uns nach dem gestrigen Kurszettel 24 Dukaten in Gold, in B. Z. umzusetzen, und dieses uns diesen Abend oder morgen Abend zu schicken, wo wir zugleich die 24 Ducaten aushändigen und einhändigen werden. — Es würde mir sehr lieb und angenehm sein, wenn Ihr verdienstvoller Adjutant mir solches überbrächte, da ich sehr nothwendig mit ihm zu sprechen habe, — er soll allen Groll, wie ein Christ vergessen, wir erkennen seine Verdienste und verkennen nicht das, was er nicht verdient. Kurz und rundum wir wünschen selben zu sehen. —

Heute Abends wär es uns am liebsten — wir sind erstaunlichster G — t Dero zugethanster

G — s.

No. 2.

An den Wohlgebornen G — ll — t von Steiner zu eigenen Händen.

Publicandum.

Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unsers Conseils beschlossen und beschliessen, dass hinführo auf allen unsern Werken, wozu der Titel deutsch, statt Pianoforte Hammerclavier gesetzt werde, wornach sich unser bester G — ll — t sammt Adjutanten wie alle andern, die es betrifft, sogleich zu richten, und solches ins Werk zu bringen haben.

Statt Pianoforte Hammerclavier, —

womit es sein Abkommen einmal für allemal hiermit hat. Gegeben etc. etc.

Am 23. Jänner 1817. Vom

G — s

— — *m. p.*

*) Zur Verständlichkeit: Generalissimus (G — s.) nannte sich Beethoven scherzweise selbst; Generallieutenant (G — ll — t.) Herrn S. A. Steiner, und General-Adjutanten (Ad — rl.), dessen damaligen Associé, Herrn Tobias Haslinger. — Generalat hiess die Handlungs-Localität. —

No. 3.

Der Zufall macht, dass ich auf folgende Dedication gerathen:

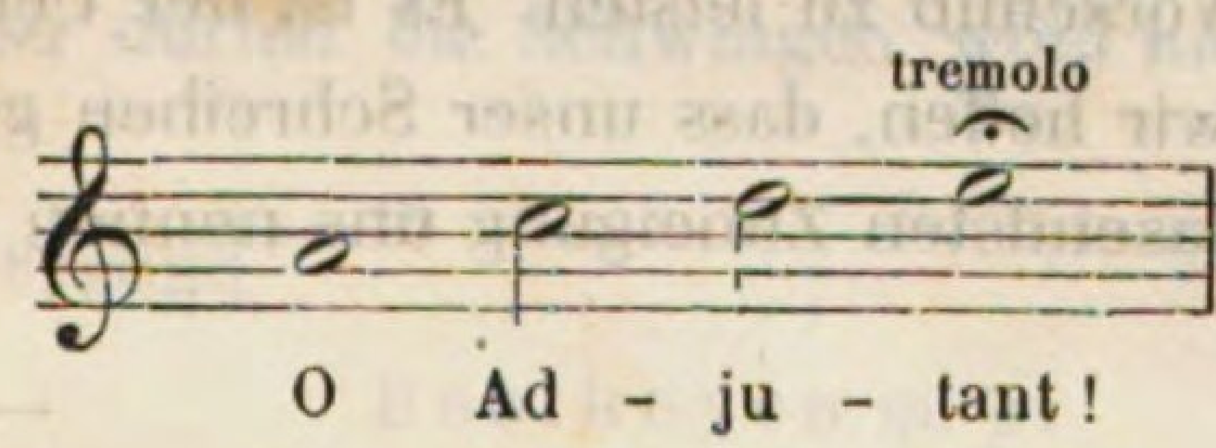
Sonate für das Pianoforte
oder — — Hämmerclavier.
Verfasst und
der Frau Baronin Dorothea Ertmann
geborne Graumann
gewidmet von
Ludwig van Beethoven

bei der neuen Sonate; sollte der Titel schon fertig sein, so habe ich folgende 2 Vorschläge, nämlich entweder ich bezahle den neuen Titel, d. h. auf meine Unkosten, oder man hebt ihn auf für eine andere neue Sonate von mir, wozu sich nur die Bergwerke des G—ll—ts, insonderlich *pleno titulo* G—ll—t und ersten Staatsrathes zu öffnen haben, um selbe ans Tageslicht der Welt zu bringen. — —

Der Titel ist zuvor einem Sprachverständigen zu zeigen. Hammerclavier ist sicher deutsch, ohnehin ist die Erfindung auch deutsch; gebt Ehre dem Ehre gebührt. — Wie ist es denn, mir fehlen die Berichte von den ohne Zweifel erfolgten Executionen? — Wie immer Dero bester

Wegen der Dedication bitte ich das grösste Stillschweigen zu beobachten, da ich eine Ueberraschung damit machen will. —

Amicus
ad amicum
de amico



No. 4.

Des Adjutanten Unschuldigkeit und nichts weiter!

Wir bitten gefälligst uns 2 Partitur-Exemplare zu senden von der Symphonie in *A.* — Ausserdem wünschten wir zu wissen, wann wir ein Exemplar von der Sonate für die Baronin von Ertmann haben könnten, denn sie geht vielleicht schon längstens übermorgen von hier. —

No. 3. nämlich beigefügter Zettel ist von einem Musikfreund aus Schlesien, jedoch aber nicht reich, dem ich ebenfalls schon Partituren von mir habe schreiben lassen, er wünscht diese Werke von Mozart in seiner Bibliothek zu haben, da aber mein Bedienter das Glück von Gott hat, einer der ersten Esel der Welt (welches viel gesagt ist,) zu sein, so kann ich ihn hiezu schon nicht brauchen, seid also so gut und schickt zu Hrn. **** (mit einem

Kleinkrämer kann sich der G — s ebenfalls nicht einlassen) und lasst euch aufschreiben wie viel jedes kostet, und schickt mir dieses sammt meinen 2 Partituren in *A*, und Antwort auf meine Frage wegen der Ertmann noch heute baldigst (*presto prestissimo*) zu; — wohl gemerkt, im Sturmmarsch am Ende; — übrigens wird die beste Aufführung empfohlen, — damit meiner Gesundheit weiter kein Hinderniss gelegt werde. —

L. van Beethoven *m. p.*

Der Beste G — s für die Guten.
— Teufel selbst — — Bösen.

No. 5.

Der G — t ist gebeten seinen *Diabolum* zu schicken, damit ich selbem meine Meinung in Hinsicht der ins wahrhaft Türkische übersetzten Schlacht eröffne. — Es muss viel geändert werden.

Der G — s.

No. 6.

An Steiner und Comp.

Das G — ll — t Amt hat diesem jungen Künstler Bocklet aus Prag allen Vorschub zu leisten. Es ist der Ueberbringer dieses Virtuose auf der Violine, wir hoffen, dass unser Schreiben geachtet wird, um so mehr, da wir mit der rasendsten Zuneigung uns nennen Dero

G — s.

No. 7.

An Herrn Tobias Haslinger.

Adjutanterl. Bestes kleines Kerlchen!

Schau wegen dem Häuschen noch einmal, und gieb mir's; — auch den Aufsatz von Erziehung bitte ich recht sehr mir zu verschaffen. Es liegt mir gar viel daran, meine Ideen hierüber gegen andere gegen einander halten zu können und noch mehr zu berichtigen. Was das Adjutanterl anbelangt, so glaube ich nun bald bei dessen Erziehung den rechten Weg eingeschlagen zu haben. —

Dero

Contra Fa.
m. p.

No. 8.

Für Seine Wohlgeborn Herrn Haslinger, ausserordentlichen Gesellschafter an den Höfen Grabens und Paternoster-Gässchen *).

Sehr bestes Druck- und Stichmitglied!

Seid von der gütigsten Güte, und lasst ein Hundert Abdrücke machen von diesem Plättlein. — Ich werde euch allen Stich und Druck doppelt und dreifach vergelten.
Lebt wohl. Der Eurige

Beethoven *m. p.*

No. 9.

An den Herausgeber**).

Mein lieber werther Bruder in Apollo!

Meinen herzlichen Dank für die Mühe, welche Sie sich um mein Menschliches Werk gegeben, und ich freue mich, dass auch das Gelingen allgemein anerkannt geworden; ich hoffe, dass Sie mich nie vorbeigehen, wo ich im Stande bin, Ihnen mit meinen geringen Kräften zu dienen; die löbl. Bürgerschaftscommission ist ohnehin von meinem guten Willen genugsam überzeugt; um ihr diesen neuerdings zu bethätigen, werden wir uns einmal freundschaftlich besprechen, auf welche Art ihr am Besten gedient sei. — Wenn Meister wie Sie an uns Theil nehmen, so dürfen die Schwingen wohl nie lahm werden.

Mit herzlicher Hochachtung Ihr Freund

Beethoven *m. p.*

No. 10.

An das berühmteste Musikcomptoir in Europa, Steiner und Compagnie. (*Paternoster* (*miserere*)-Gässel).

Ich ersuche den Geh' Bauer***) um einige Billete (2), da einige von meinen Freunden sich in diese Winkelmusik begeben wollen — ihr

*) Bekanntlich hat sich die Handlung S. A. Steiner und Comp. im Paternoster-Gässchen (nächst dem Graben) befunden.

**) Die Veranlassung gab seine grosse, fugirte Fest-Ouverture, welche ich (Seyfried) in einem Concerte für den Bürgerspitalfonds aufführte, und wovon ich ihm die geborgten Auflagstimmen nebst dem verbindlichen Danksagungsschreiben der Verwaltungscommission zurücksendete.

***) Herrn Gebauer.

habt vielleicht selbst dergleichen Abtrittskarten, so schickt mir eine oder 2 —

Euer

Der Part gehört zu dem Chor, wozu der Bauer die Stimmen hat.

Amicus

Beethoven

m. p.

Nr. 11.

Für Hrn. Haslinger A — l etc. etc.

Ich bitte den Ad—rl, mir die Partitur von der Ouverture in *Es* zu leihen, ich werde sie gleich nach der Aufführung wieder zurückstellen. — Auch bitte ich mir den Kirnberger gefälligst zu schicken, um den meinigen zu ergänzen. Ich unterrichte Jemanden eben im Contrapunct, und mein eigenes Manuscript hierüber *) habe ich unter meinem Wust von Papieren noch nicht herausfinden können.

Bin Dero

Mi contra Fa

m. p.

Nr. 12.

An Tobias Adjutant.

Sehr bestes Adjutanterl!

Ich habe eine Wette eingegangen um fl. 10 W. W., dass es nicht wahr sei, dass ihr hättet müssen an A...... wegen der Herausgabe der M.....'-schen Werke (die obendrein schon überall nachgestochen und nachgestochen verkauft wurden) fl. 2000 — als Schadenersatz bezahlen müssen — ich wünsche wirklich die Wahrheit zu wissen — ich kann es unmöglich glauben. Sollte aber wirklich dies Unrecht an euch begangen worden sein, so muss *Ah dolce contento* fl. 10 — bezahlen. — Gebt mir einen wahren Bescheid. Lebt wohl seid christlich —

Euer

Beethoven

m. p.

*) Der vollständige Originalnachlass nämlich, welcher hier im Auszuge vorliegt.

Schriftlicher Dialog*).

Frage. Rathen Sie mir — in meiner Haushaltung — ich habe ein ganz weisses Zimmer, (mit weissen Wänden) habe alte Tapeten, womit ichs behängen will, — malen ist jetzt ausser der Zeit, und kostet zu viel; — wo findet man Jemanden, der einem solche alte Tapeten (in 1 Zimmer) festmachen würde, und was kann's kosten?

Antwort. Diese Tapeten kommen höher, als wenn Sie malen lassen; und dann kömmt leichter Ungezieferdarein.

F. Was kostet ein grosser Schreibkasten, so wie man sie jetzt hat, mit grossen Schubläden, von weichem oder hartem Holze?

A. Es giebt schon fertige, von Nuss- oder Kirschbaumholze, der Preis dürfte 80 bis 120 fl. sein.

F. Wann könnte der General-Adjutanterl mit mir gehen; zu sehen, zu kaufen?

A. Morgen, nach Tische.

F. Nichts gehört von Mälzel?

A. Nichts, als die Ankunft der zwei Kisten mit Metronomen.

F. So? nun, da werden die Zeitungen bald wieder genug ausposaunen, von der allgemeinen Anerkennung. (Ha! ha! ha! ha!)

F. Können Sie mir keinen Schneider recommandiren? Der meinige ist ein Esel. Dieser Frack gleicht einem Sack, und ich sehe darin aus, als ob ich ihn gestohlen hätte!

A. Ich werde Ihnen den Meister N. schicken, der mir arbeitet.

F. Nennt er sich Kleiderkünstler?

A. Nein; er bleibt getreu seinem ehrlichen, deutschen Handwerksnamen.

F. Näht er gut, und fest?

A. Ich zweifle keineswegs.

*) Wenn Beethoven eine Musikhandlung besuchte, so wurde ihm sogleich ein weisses Blatt Papier sammt Bleifeder überreicht. Er schrieb nieder, was er wissen wollte, und der Gefragte setzte sogleich die Antwort darunter. Von diesen, mitunter sehr drolligen, lautlosen Zweigesprächen möge der Originalität wegen als Probe einer neuen Gattung von Correspondenz ein Triolet, aus der reichhaltigen Sammlung gewählt, hier ein Plätzchen finden.

F. Mein lumpiger Bügeleisenheld kann nicht einmal Knöpfe ordentlich befestigen. Ich trage diese Jacke kaum ein halbes Jahr, und schon sind deren fünf *in perducas* gegangen.

A. Hoffentlich wird Sie mein Empfohlener befriedigen.

F. Ist es wahr, dass Weber, der Director des Prager-Conservatoriums, hier mit dem Pixis angekommen ist?

A. Ja; und beide wünschen, Sie besuchen zu dürfen.

F. Nicht nothwendig. Möchte schwerlich zu treffen sein. — Die dortigen Eleven sollen ja recht brav sein?

A. Das bestätigen wenigstens alle Ohrenzeugen.

F. Leicht möglich; der Böhme ist ja ein geborner Musiker. Daran sollten die Italiener sich spiegeln. Was haben die denn aufzuweisen aus allen ihren renommirten Conservatorien? Da, ihr Abgott, der Rossini, hätte ihm Fortuna nicht ein hübsches Talent, und verliebte Melodien schockweise beschert, von dem, was er aus der Schule mitbrachte, würde er seinen Wanst höchstens mit Kartoffeln abfüttern können. (Ha! ha! ha! ha!)

F. Warum habe ich gestern die Correctur des Trio nicht bekommen?

A. Weil sie noch nicht fertig ist.

F. Warum ist sie nicht fertig?

A. Weil der Stecher an der Vollendung verhindert wurde.

F. Warum wurde er daran verhindert?

A. Weil wir ihm eine andere, pressante Arbeit auftragen mussten.

F. Warum musstet ihr ihm etwas anderes auftragen?

A. Weil — weil — weil wir Geld brauchen.

F. Geld? Geld? Auch ich brauche Geld! Und wenn ich desswegen zu euch komme, so habt ihr immer keines für mich. — Geld? Verdient ihr etwa keines bei meinen Arbeiten?

A. O ja! sonst würden wir gewiss nicht um den Besitz derselben geizen und das Verlagsrecht mit bedeutenden Aufopferungen erkaufen. Indessen, haben Sie nur wenige Tage noch Geduld; dann erhalten Sie den letzten Abzug, und wir lassen auch ein schönes Titelblatt dazu anfertigen.

F. Titelblatt? schönes Titelblatt? Wenn der Inhalt nichts taugt, gebe ich auch für das allerschönste Titelblatt keinen Pfifferling! — Sind keine neuen Leipziger Zeitungen für mich da?

A. Keine, als jene, welche wir Ihnen bereits die vorige Woche in dem an Sie addressirten Päckchen zuschickten.

F. So? Ich habe also schon welche erhalten? Sind mir noch nicht unter die Hände gekommen. *N'importa niente.* Seit der Rochlitz den

Commandostab niedergelegt, finde ich wenig Interesse daran. — Aber warum lassen sich denn heute gar keine Käufer sehen?

A. Weil die schöne Welt im Carneval die Vormittage lieber verschläft, als Musikalien kauft.

F. Musikalien kauft? Darin liegts. Warum kauft ihr auch nichts, als eitle Musikalien? Warum befolgt ihr nicht schon längst meinen wohlgemeinten Rath? Werdet doch einmal klug, und kommt zur *raison*. Verschreibt euch, anstatt den Centnern von Papierballen, echtes, ungewässertes Regensburger, lasst diesen beliebten Handelsartikel auf der Donau herunterschwimmen, verabfolgt ihn Mass-, Halbe- und Seitelweis zu billigen Preisen, credenzt abwechselnd geselchte Würstel, Kipfel, Rettig, Butter und Käse, ladet die Hungrigen und Durstigen ein mit den ellenlangen Lettern euers Aushängschildes: „Musikalisches Bierhaus!" und ihr werdet zu allen Stunden des Tages so viele Gäste haben, dass einer dem andern die Thüre in die Hand giebt und euer Bureau nie leer wird. (Ha! ha! ha! ha!)

Gerichtliche Inventur und Schätzung

d. d. 16. August 1827

der zur Verlassenschaft gehörigen Musikalien und Bücher des am 26. März 1827 in Wien im Schwarzspanierhause Nr. 200 verstorbenen Tonsetzers

Ludwig van Beethoven.*)

Gegenwärtige:

Brandstätter (Ferdinand) Magistrats-Secretär.

v. Ortowitz (Franz) Sperr-Commissär.

Ohmeyer in Vertretung des Dr. Bach als Curator.

Hotschevar (Jacob), k. k. Hof-Concipist und Vormund.

*) Man hat nicht genau erfahren, in wessen Hände Beethoven's unvollendete Werke bei der Auction gekommen sind. Nur von einem Skizzenbuche wissen wir, dass es in würdige Hände gekommen ist. Herr Aloys Fuchs in Wien kaufte es in der Auction und bewahrte es in seinem Album auf, bis er es vor 12—14 Jahren, wie er oft erzählte, an Felix Mendelssohn-Bartholdy verschenkte. Wahrscheinlich befindet es sich noch im Besitze der Familie des für die Kunst und für seine Angehörigen zu früh gestorbenen Meisters.

Ferner:

An hiezu besonders Eingeladenen:

Czerny (Carl) Compositeur und erbetener Zeuge.
Piringer (Ferdinand) k. k. Hofkammer-Registr.-Dir.-Adjunct.
Haslinger (Tobias) privil. Kunst- und Musikalienhändler.

und die beiden Schätzmeister:

Artaria (Dominik) privil. Kunst- und Musikalienhändler.
Sauer (Ignaz) gewesener „ „ „

1.

Notirungen:

Nr.	1.	Notirungen.	Nr.	27.	Notirungen.
"	2.	Dergleichen.	"	28.	Notirbücher.
"	3.	"	"	29.	Notirbuch.
"	4.	"	"	30.	Notirungen.
"	5.	"	"	31.	Notirbücher.
"	6.	Notirbuch.	"	32.	Notirbuch.
"	7.	"	"	33.	Notirungen.
"	8.	Notirungen.	"	34.	"
"	9.	"	"	35.	Notirbuch.
"	10.	Not. und Skizzen.	"	36.	Notirungen.
"	11.	Notirbuch.	"	37.	"
"	12.	Not. und Skizzen.	"	38.	"
"	13.	Notirungen.	"	39.	"
"	14.	"	"	40.	Notirbuch.
"	15.	"	"	41.	"
"	16.	"	"	42.	Notirungen.
"	17.	Notirbuch.	"	43.	Notirbuch.
"	18.	"	"	44.	"
"	19.	"	"	45.	Notirbücher.
"	20.	"	"	46.	Notirungen.
"	21.	Notirungen.	"	47.	Notirbuch.
"	22.	Notirbuch.	"	48.	Notirungen.
"	23.	Notirungen.	"	49.	Notirbuch.
"	24.	Notirbuch.	"	50.	"
"	25.	"	"	51.	Text zu Fidelio.
"	26.	Notirungen.			

2.

Brauchbare Skizzen, Fragmente etc.

und zum Theil unvollständige Werke, noch ungedruckt und eigenhändig geschrieben.

Nr.	52.	Quartett-Skizzen.	Nr.	54.	Quartett-Skizzen.
"	53.	Skizzen.	"	55.	Piecen und Skizzen.

Nr. 56. Vollständige Skizzen.
" 57. Quartett-Skizzen.
" 58. Ital. Ariette.
" 59. Skizze eines Quintetts.
" 60. Brauchbare Skizzen.
" 61. Abschrift des Trio Nr. 1.
" 62. Abschrift des Trio Nr. 2.
" 63. Messe-Skizzen.
Nr. 64. Quartett-Skizze und Bagatellen.
" 65. SkizzeeinesClavierConcerts.
" 66. Bagatellen.
" 67. Gesangstück mit Orchester.
" 68. Lied.
" 69. Sextett.
" 70. Original-Lieder.

3.

Eigenhändige Manuscripte von gestochenen und bekannten Werken.

Nr. 71. Sonate fürs Pianoforte.
" 72. Manuscript (bei Simrock gestochen.)
" 73. Trios für Pianoforte. *Op.* 70. Nr. 1 u. 2.
" 74. An die Hoffnung. Lied.
" 75. Gesg. der Nachtigall. Lied.
" 76. Schottische Lieder.
" 77. Quartettstück bei Schott.
" 78. "
" 79. "
" 80. Finale der Past.-Symphonie.
" 81. Erstes Stück der Symphonie Nr. 4
" 82. Stück a. d. Oper Fidelio.
" 83. Abendlied.
" 84. Fuge in Quartett.
" 85. Phantasiesonate.
" 86. Sonate für Pf. und Violine.
" 87. Kyrie der 1. Messe.
" 88. Marsch aus Fidelio.
" 89. Conc. in *Es* für Pianoforte.
" 90. Variat. f. Pianof.
" 91. Sonate f. Pf. u. Vclle.
" 92. 54. Son. f. Pianof.
" 93. Romanze f. Violine.
" 94. Quartettstück.
" 95. "
" 96. Stück aus Leonore.
" 97. 4. Symph. in Part.
" 98. Schottische Lieder.
" 99. Lieder.
" 100. Opferlied.
" 101. Sonate f. Pianof.
" 102. Quartettstück.
Nr. 103. Christus am Oehlberge.
" 104. Gloria d. 1. Messe.
" 105. Symphonie Nr. 5.
" 106. And. a. d. Past. Symphonie.
" 107. Bagatellen f. Pianof.
" 108. Finale d. Conc. in *Es*.
" 109. Fest-Ouverture.
" 110. Quint. f. Violine.
" 111. Stücke aus Egmont.
" 112. Quartett.
" 113. Symphonie in Part.
" 114. Fuge.
" 115. Conc. f. Pf. in *C*.
" 116. Son. in *As* f. Pf.
" 117. Bruchstück zu einem Quart.
" 118. Finale eines Quartetts.
" 119. Quartettstück.
" 120. Sonate f. Pianof.
" 121. Variat. f. Pianof.
" 122. Septett in Partitur.
" 123. Quartettstück.
" 124. Sonate f. Pianof.
" 125. Concert Nr. 2. f. Pf.
" 126. Messe Nr. 2. in Part.
" 127. Quartettstück.
" 128. Lied an Chloe.
" 129. Finale aus Leonore.
" 130. Quartettstücke.
" 131. 2 Gesangstücke.
" 132. *Agnus Dei*.
" 133. Lieder von Gellert.
" 134. " " Goethe.
" 135. 2 Sonaten f. Pianof.
" 136. Son. f. Pf. u. Viol.
" 137. Entr'act zu Egmont.

Nr. 138. Sonate f. Pf. u. Vclle.
" 139. Quintett in *Es*.
" 140. Sonate f. Pf. u. Viol.
" 141. Conc. f. Pianof.
" 142. Der Wachtelschlag.
" 143. Chor a. guter Nachricht.

Fremde Abschriften.

Nr. 144. Sinf. eroica m. Anmerk.
" 145. Ouvert. zu Egmont.
" 146. Chor aus Ruinen.
" 147. Marsch aus Tarpeja.
" 148. Phantasie m. Chor.

4.

Hinterlassene, meist vollständige und eigenhändig geschriebene, noch nicht gestochene, unbekannte Original-Manuscripte von Ludw. van Beethoven.

Nr. 149. Contrapunktische Aufsätze. 5 grosse Packets*).
" 150. Gesangstück m. Orch.
" 151. Ital. Gesänge.
" 152. Quint. (ein Satz) f. Viol.
" 153. Prüfung des Küssens.
" 154. Ital. Duett.
" 155. Canon u. 4 stim. Lied.
" 156. Lieder.
" 157. Clavierstücke a. seiner Jugend.
" 158. Lied und Kirchensatz.
" 159. Zapfenstreiche in Part.
" 160. Bruchstücke eines Trio f. Pianof.
" 161. Cadenz z. 1. Conc. für Pianof.
" 162. Marsch für die Harmonie.
" 163. 2 Lieder.
" 164. Ruinen von Athen.
" 165. Skizze zu einem Quartett.
" 166. 3 Sätze f. Pf., 2 Viol. und Vclle.
" 167. Gesangwerk.
Nr. 168. Scene und Arie (ital.).
" 169. König Stephan.
" 170. Sammlung unbek. Sätze.
" 171. Fuge z. Conc. f. Pianof.
" 172. Claviersätze.
" 173. Bruchstück eines Quintetts f. Viol. (vom Nov. 1826). Letzte Arbeit Beethoven's.
" 174. *Canon a due voci.*
" 175. Kleinigkeiten.
" 176. Kleinigkeiten f. Pf.
" 177. Rondo f. Pf. u. Orch.
" 178. Märsche f. Orch.
" 179. Trio f. Pf., Fl. u. Fag.
" 180. Orchesterstück m. Chor.
" 181. Menuetten f. Orch.
" 182. Satz eines Viol. Conc.
" 183. Lied.
" 184. Clavierstücke m. Begl.
" 185. Leichte Caprice f. Pf.
" 186. Sehnsucht. Lied.
" 187. Arie m. Begl. d. Pf.
" 188. Lied m. vollst. Begl.
" 189. Symphonie von Haydn.

5.

Geschriebene Stimmen.

Nr. 190. Symphonie Nr. 9.
" 191. Christus am Oehlberge.
" 192. Symphonie Nr. 7.
" 193. Lied an die Freude.
" 194. Wellington's Sieg.
Nr. 195. Ouvert. zu Leonore.
" 196. Fest-Ouverture.
" 197. 2 Symphonien.
" 198. Messe.
" 199. Tänze. Märsche.

*) Vom Hrn. Haslinger käuflich an sich gebracht, und dem Herausgeber (Seyfried) zur Bearbeitung anvertraut.

Geschriebene Musikalien

von verschiedenen Meistern.

Nr. 200. Madrigali von Lughini.
" 201. 18 versch. Piecen.
" 202. Paer, Leonore. Part.
" 203. Quartett f. Viol.
" 204. Reuter, Parnasso.
" 205. 24 versch. Pièccn.
" 206. 12 " "
" 207. Bach, Kunst der Fuge.
" 208. 17 versch. Stücke.
Nr. 209. Symphonie in *B*.
" 210. Cherubini, Faniska. Part.
" 211. 21 versch. Pièccn.
" 212. Beethoven, Fidelio.
" 213. Ouvert. von Haydn.
" 214. Concert in *C* mit Correctur.
" 215. 15 versch. Pièccn.
" 216. Mozart, Zauberflöte. Partitur.

6.

Gestochene Musikalien.

Nr. 217. Beethoven, Sieg. Part.
" 218. " " "
" 219. " Messe.
" 220. 18 versch. Stücke.
" 221. Händel, Messias. Partitur, Mozart, Requiem. "
" 222. Beethoven, Christus.
" 223. " Symph. Nr. 1.2.
" 224. Haydn, Schöpfung.
" 225. " Messe N. 1. 3.
" 226. Beethoven, Fidelio. Kl. A.
" 227. Mozart, Don Juan. Part.
" 228. Mozart, *Così fan tutte*.
" 229. Beethoven, Christus. Part. Reicha, 36 Fugen. Cherubini, Medea.
" 230. Mozart, Titus. Part.
" 231. Haydn, Jahreszeiten. Part. *Salieri, les Daneides*.
" 232. *The mort of Olives*. Mozart, Quartette. *Mehul, Valentine*. Part.
Nr. 233. Beethoven, Leonore Kl. A.
" Christus "
" 234. Beethoven, Symphon. Nr. 9. Part.
" 235. Bach, Kunst der Fuge.
" 236. Händel, Claviersuiten.
" 237. Beethoven, Symphon. Nr. 9.
" 238. *Paisiello, la Serva padrone*
" 239. Händels Werke in vierzig Bänden.
" 240.
" 241. Händels, Julius Cäsar.
" 242.
" 243.
" 244.
" 245. " Alexanderfest P.
" 246. " Chöre und Orat.

Musikalische Bücher.

Nr. 247. Knecht, Orgelschule. Bach, Art. das Clavier zu spielen.
" 248. Musik. Zeitungen.
" 249. *Camphuisens Hymen Collection of Songs*. Riepel, Tonordnung, Contrapunkt, Setzkunst.
Nr. 250. Kirnbergers Werke. Koch, Harmonie; Vogler, Choralsystem; Albrechtsberger, Composition.
" 251. *Oeuvres de Haydn en Partit.*
" 252. *Marbourg, Traité de la Fugue etc.*

Licit. Kundmachung.

Von dem Magistrate der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien, wird durch gegenwärtiges Edict hiermit bekannt gemacht: Es sei in die öffentliche Feilbietung nachstehender, in die Verlassenschaft des verstorbenen Tonsetzers Ludwig van Beethoven gehörigen Gegenstände gewilliget worden, als: Eigene Notirungen und Notirbücher Beethovens, brauchbare Skizzen, Fragmente, und zum Theil unvollständige Werke, noch ungedruckt und eigenhändig geschrieben, eigenhändige Manuscripte schon gestochener Werke; theils vollständige und eigenhändig geschriebene noch nicht gestochene Originalmanuscripte Beethoven's, ausgeschriebene Stimmen zu Beethoven's Werken, geschriebene Musikalien verschiedener Compositeurs, gestochene Musikalien, musikalische Bücher, verchiedene andere Bücher, 1 englisches Fortepiano, dessen sich der Erblasser bis zu seinem Tode bediente, 2 Violinen, endlich eine goldene Medaille von *circa* 40 Ducaten. Kauflustige belieben am 5. November d. J. und die nachfolgenden Tage zu den gewöhnlichen Vor- und Nachmittagsstunden in der Stadt am Kohlmarkte im Klein-Baron-Brandau'schen Hause Nr. 1149 auf der hinteren Stiege links, im zweiten Stocke links sich einzufinden.

Wien, den 7. September 1827.

Vertrag.

(Stempel.)

Die täglichen Beweise, welche Herr Ludwig van Beethoven von seinem ausserordentlichen Talente und Genie als Tonkünstler und Compositeur giebt, erregen den Wunsch, dass er die grössten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt ist.

Da es aber erwiesen ist, dass nur ein so viel möglich sorgenfreier Mensch sich einem Fache allein widmen könne, und diese, von allen übrigen Beschäftigungen ausschliessliche Verwendung allein im Stande sei, grosse, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen; so haben Unterzeichnete den Entschluss gefasst, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, dass die nothwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen, und sein kraftvolles Genie hemmen sollen. Demnach verbinden sie sich, ihm die bestimmte Summe von 4000, sage viertausend Gulden jährlich auszuzahlen, und zwar:

Se. kaiserl. Hoheit der Erzherzog Rudolph	fl.	1500
Der Hochgeborne Fürst Lobkowitz	„	700
Der Hochgeborne FürstFerdinand Kinsky	„	1800
Zusammen	„	4000,

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten, bei jedem dieser hohen Theilnehmer, nach Massgabe des Beitrages gegen Quittung erheben kann.

Auch sind Unterfertigte diesen Jahrgehalt zu erfolgen erbötig, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe giebt.

Sollte diese Anstellung unterbleiben, und Herr Ludwig van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert sein, seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Theilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge.

Dafür aber verbürgt sich Herr Ludwig van Beethoven, seinen Aufenthalt in Wien, wo die hohen Fertiger dieser Urkunde sich befinden, oder einer andern, in den Erbländern Sr. österreichisch-kaiserlichen Majestät liegenden Stadt zu bestimmen, und diesen Aufenthalt nur auf Fristen zu verlassen, welche Geschäfte, oder der Kunst Vorschub leistende Ursachen veranlassen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verständigt, und womit sie einverstanden sein müssten.

So gegeben, Wien, am 1. März 1809.

(L. S.) Rudolph,
Erzherzog.

(L. S.) Fürst von Lobkowitz,
Herzog zu Raudnitz.

(L. S.) Ferdinand Fürst Kinsky.

Taufschein.

(Stempel.) Regierungsbezirk Cöln.

(Stempel.) Kreis Bonn. Oberburgermeisterei Bonn.

Auszug aus den auf der Oberburgermeisterei Bonn deponirten Taufbüchern der Pfarr St. Remy in Bonn.

Anno Millesimo Septingentesimo Septuagesimo, die decima septima Decembris baptizatus est Ludovicus, Domini Joannis van Beethoven, et Helenae Keverichs, conjugum filius legitimus, Patrini Dominus Ludovicus van Beethoven, et Gertrudis Müllers, dicta Baums

Für gleichförmigen Auszug

Bonn, den 2. Juli 1827.

Der Oberburgermeister,

(L. S.) Windeck.

Gesehen und beglaubigt die vorstehende Unterschrift des Herrn Windeck, Oberburgermeister zu Bonn.

Cöln, den 5. Juli 1827.

Der Landgerichts-Präsident.

Für denselben:

Der Kammer-Präsident,

(L. S.) Peltzer.

Der Gerichtsschreiber,

Thurn.

Die auf der vorhergehenden Seite befindlichen Unterschriften des Herrn Peltzer, Kammerpräsident beim königlich-preussischen Landgerichte dahier, wird beglaubigt.

Cöln, am 5. Juli 1827.

Der die Stelle des ersten Präsidenten verwaltende Senatspräsident beim Rheinischen Appellationsgerichtshofe, geheimer Justizrath

(L. S.) Namensunterschrift.

(ganz unleserlich).

Der Ober-Secretär,

J. Therrer.

Obductions-Bericht

über den Leichnam des (P. T.) Herrn Ludwig van Beethoven, welcher in Gegenwart des Herrn Med. Doctors und Professors Wawruch in seiner Wohnung pathologisch untersucht, und hierüber nachstehender Befund erhoben wurde.

Der Leichnam war, insbesondere an den Gliedmassen, sehr abgezehrt und mit schwarzen Petechien übersäet, der Unterleib ungemein wassersüchtig aufgetrieben und gespannt.

Der Ohrknorpel zeigte sich gross und regelmässig geformt, die kahnförmige Vertiefung, besonders aber die Muschel desselben war sehr geräumig und um die Hälfte tiefer als gewöhnlich; die verschiedenen Ecken und Windungen waren bedeutend erhaben. Der äussere Gehörgang erschien, besonders gegen das verdeckte Trommelfell, mit glänzenden Hautschuppen belegt. Die Eustachische Ohrtrompete war sehr verdickt, ihre Schleimhaut angewulstet und gegen den knöchernen Theil etwas verengert. Vor deren Ausmündung und gegen die Mandeln bemerkte man narbige Grübchen. Die ansehnlichen Zellen des grossen und mit keinem Einschnitte bezeichneten Warzenfortsatzes waren von einer blutreichen Schleimhaut ausgekleidet. Einen ähnlichen Blutreichthum zeigte auch die sämmtliche, von ansehnlichen Gefässzweigen durchzogene Substanz des Felsenbeins, insbesondere in der Gegend der Schnecke, deren häutiges Spiralblatt leicht geröthet erschien.

Die Antlitznerven waren von bedeutender Dicke; die Hörnerven dagegen zusammengeschrumpft und marklos; die längst denselben verlaufenden Gehörschlagadern waren über eine Rabenfederspuhle ausgedehnt und knorplicht. Der linke, viel dünnere Hörnerve entsprang mit drei sehr dünnen, graulichen, der rechte mit einem stärkeren, hellweissen Streifen aus der in diesem Umfange viel consistenteren und blutreicheren Substanz der vierten Gehirnkammer. Die Windungen des sonst viel weicheren und wasserhältigen Gehirnes erschienen nochmal so tief und (geräumiger) zahlreicher als gewöhnlich. Das Schädelgewölbe zeigte durchgehends grosse Dichtheit und eine gegen einen halben Zoll betragende Dicke.

Die Brusthöhle zeigte, so wie ihre Eingeweide, die normgemässe Beschaffenheit.

In der Bauchhöhle waren vier Mass graulichbrauner, trüber Flüssigkeit verbreitet. Die Leber erschien auf die Hälfte ihres Volumens zusammengeschrumpft, lederartig fest, grünlichblau gefärbt und an ihrer höckerichten Oberfläche, so wie an ihrer Substanz mit bohnengrossen Knoten durchwebt; deren sämmtliche Gefässe waren sehr enge, verdickt und blutleer.

Die Gallenblase enthielt eine dunkelbraune Flüssigkeit nebst häufigem, griesähnlichem Bodensatze. Die Milz traf man mehr als nochmal so gross,

schwarz gefärbt, derb; auf gleiche Weise erschien auch die Bauchspeicheldrüse grösser und fester, deren Ausführungsgang war von einer Gansfederspuhle weit. Der Magen war sammt den Gedärmen sehr stark von Luft aufgetrieben.

Beide Nieren waren in eine Zoll dicke, von trüber brauner Flüssigkeit voll gesickerte Zellschichte eingehüllt, ihr Gewebe blassroth und aufgelockert; jeder einzelne Nierenkelch war mit einem warzenförmigen, einer mitten durchschnittenen Erbse gleichen Kalkconcremente besetzt.

Doctor Joh. Wagner,
Assistent beim pathologischen Museum.

Leichenbegängniss

und geschichtlicher Nachweis über die bei demselben aufgeführten Tonwerke.

Zur Berichtigung mehrerer, in öffentlichen Blättern aufgenommenen, theils irrigen, theils mangelhaften Angaben.

Nachdem Ludwig van Beethoven's feierliche Beerdigung durch seine Freunde und Verehrer mittelst gedruckter und zahlreich vertheilter Einladungskarten für den Nachmittag des 29. März 1827 allgemein bekannt gemacht worden war, versammelte sich vor und in dem Wohnhause des Entschlafenen — ausser dem Schottenthore, am Glacis, im Schwarzspanierhause — eine unübersehbare Menge, sowohl Zuseher, als Leidtragender; letztere in vollständigem Trauercostüme, schwarz gekleidet, derlei Handschuhe, und wehende Flöre am linken Arme. Um 3 Uhr ward die Leiche im Hofe aufgebahrt, welche auf ihren Schultern zu tragen 8 Operisten des k. k. Hof-Operntheaters, die Herren Eichberger, Schuster, Cramolini, Ad. Müller, Hofmann, Rupprecht, Borschitzky und Ant. Wranitzky (Orchester Mitglied) sich freiwillig erboten hatten. Eine halbe Stunde später erschien die hohe Geistlichkeit des ganzen Conductes; nach den über die sterbliche Hülle gesprochenen Gebeten, intonirten oben genannte Sänger einen ernst feierlichen Choral von B. A. Weber, worauf sich der ganze Zug, folgendermassen geordnet, in Bewegung setzte:

1. Der Kreuzträger. — 2. Vier Posaunisten: die Herren Gebrüder Böck, Weidl und Tuschky. — 3. Der Chor-Regent, Herr Assmayer, unter dessen Anführung — 4. ein Sängerchor, bestehend aus den Herren Tietze, Schnitzer, Gross, Sykora, Frühwald, Geissler, Rathmayer, Kokrement, Fuchs, Nejebse, Ziegler, Perschl, Leidl, Weinkopf, Pfeiffer und Seipelt, welche alternirend mit dem Tromboneni-Quartett das Miserere vortrugen.

Diesem wandelnden Orchester folgte unmittelbar: — 5. Die hohe Geistlichkeit. — 6. Der prächtig ornirte Sarg, getragen von den genannten

Herren Operisten, und umrungen von den Herren Capellmeistern Eybler, Hummel, Seyfried und Kreutzer, zur Rechten; Weigl, Gyrowetz, Gänsbacher und Würfel zur Linken, welche die von dem reich gestickten Bahrtuche herabhangenden weissen Bandschleifen hielten. — 7. Auf beiden Seitenreihen, vom Anfange des Zuges bis zum Sarge zurück waren die Fackelträger, 36 an der Zahl, bestehend aus Kunstfreunden, Dichtern, Schriftstellern, Tonsetzern, Schauspielern und Musikern, und unter ihnen die Herren Anschütz, Bernard, Jos. Böhm, Castelli, Carl Czerny, Sigr. David, Grillparzer, Conr. Graf, Grünbaum, Haslinger, Hildebrand, Holz, Katter, Krall, Sigr. Lablache, Baron Lannoy, Linke, Mayseder, Mr. Meric, Merk, Mechetti, Meier, Sigr. Paccini, Piringer, Radicchi, Raimund, Riotte, Schoberlechner, Schubert, Schickh, Schmidl, Streicher, Schuppanzigh, Steiner, Weidmann, Wolfmayer u. a. m., sämmtlich in Trauerkleidern mit weissen Rosen und Liliensträussern, befestigt am Arme durch die Flöre, und mit brennenden Wachsfackeln. Noch erblickte man in dem vermöge des wogenden Andranges nur äusserst langsam dahin wallenden Zuge viele angesehene Honoratioren, die Herren Hofräthe von Mosel und Breuning, (Letzterer des Verstorbenen Jugendfreund und Testamentsvollstrecker), Beethoven's Bruder; ferner die Zöglinge des Conservatoriums, und die Schüler des Generalbasslehrers bei St. Anna, Herrn Capellmeisters Drechsler etc. etc., Alle gemeinschaftlich einen Verlust tief betrauernd, den jeder für die Allmacht der Tonkunst Empfängliche mitfühlen muss.

In der Kirche angelangt, stimmten während der Einsegnung obige 16 Sänger das *Libera me Domine de morte aeterna* an, vom Herrn Capellmeister v. Seyfried ursprünglich zum Gebrauche bei Aufführungen des Mozart'schen Requiem's für 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung componirt (Partitur und Stimmen im Verlage des Tob. Haslinger), hier aber, nach Bedarf, bloss als Vocal-Chor für 4 Männerstimmen *alla capella* umgeschrieben.

Als darauf der vierspännige Parade-Leichenwagen nach dem Währinger Gottesacker abfuhr, folgten ihm viele Equipagen vor die Linie hinaus. Vor dem Gottesacker sprach der k. k. Hofschauspieler Hr. Anschütz, umringt von einem Kreise theilnehmender Freunde, eine vom Hrn. Grillparzer verfasste Rede zum Andenken des Hingeschiedenen; Baron von Schlechta und Hr. Castelli liessen kurze, doch sehr gehaltvolle Gedichte in der trauernden Versammlung austheilen; und ehe das Grab zugeworfen ward, überreichte Hr. Haslinger die mitgebrachten drei Lorbeerkränze dem an seiner Seite stehenden grossherz. weimar. Hofcapellmeister Herrn Hummel, welcher diese Kränze auf den Sarg hinab senkte. Die theilnehmendsten Freunde des zur Ruhe Gebrachten verweilten so lange, bis Alles der Erde gleich geebnet war.

Beide oben besprochene Tonwerke — *Miserere* und *Libera* — sind in der Augustiner Hofpfarrkirche bei Gelegenheit der für Ludwig van Beethoven abgehaltenen Seelenmessen, am 3. April (Mozart's Requiem) von dem Gremium der hiesigen Musikalienhändler veranstaltet, — und am 26. desselben Monates d. J. (Cherubini's Requiem) von der Gesellschaft der Musikfreunde gegeben, dem allgemeinen Wunsche zu Folge während der Functionen der hohen Geistlichkeit beim Schlusse des Requiem's am Katafalke, wiederholt worden.

Die interessante notorische Entstehungsgeschichte des angeführten *Miserere* ist übrigens folgende. Als Ludwig van Beethoven im Herbste des Jahres 1812 seinen damals in Linz als bürgerl. Apotheker ansässigen Bruder besuchte, wurde er von dem dortigen Domcapellmeister Herrn Glöggl freundschaftlich angegangen, ihm für den Allerseelentag (den 2. November) sogenannte Equale für 4 Posaunen zu componiren, um solche herkömmlicher Weise an diesem Feste von seinen Musikern abblasen zu lassen. — Beethoven zeigte sich bereitwillig dazu; er entwarf wirklich zu diesem Zwecke drei zwar kurze, aber durch die Grossartigkeit der Anlage die Meisterhand beurkundende Sätze, und der gegenwärtige Verleger derselben war später so glücklich, seine durch mehrere Autographen des grossen Tonsetzers ihm unschätzbar gewordene Sammlung auch mit dieser Originalhandschrift bereichern zu können.

Als nun der Morgen des 26. März 1827 keinen Zweifel mehr übrig liess, dass der drohende Verlust nur allzunahe, ja unvermeidbar sei, begab sich Hr. Haslinger mit diesem Manuscripte zum Herrn Capellmeister von Seyfried, um mit demselben die Möglichkeit zu besprechen, aus diesen Equales*) zu den Worten des *Miserere* einen Choralgesang zu bilden, und somit die irdischen Reste unseres Tonfürsten unter den Trauerklängen einer seiner eigenen Schöpfungen zur ewigen Ruhe zu begleiten. Herr von Seyfried ging nach genauer Prüfung der Reliquie in diese Idee ein, und unverzüglich an die Arbeit selbst, welche auch, da Abends um 6 Uhr die Natur ihr Eigenthum bereits zurückforderte, noch in der nächstfolgenden Nacht beendigt ward.

Diese Composition wurde nun hier in doppelter Gestalt angewendet; zuerst die Original-Melodie, (jedoch zur Erleichterung der Vocalisten um einen Ton tiefer transponirt) von den 4 Trombonisten geblasen, sodann der zu den Worten des Busspsalms: *Miserere mei Deus* ausgearbeitete Choral von den genannten 16 Sängern intonirt, und damit bis zur Ankunft in der Kirche stanzenweise abwechselnd fortgefahren.

*) Bei Tob. Haslinger erschienen.

Einladung

zu

LUDWIG VAN BEETHOVEN'S

Leichenbegängnisse,

welches am 29. März um 3 Uhr Nachmittags stattfinden wird.

Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200, am Glacis vor dem Schottenthore.

Der Zug begiebt sich von da nach der Dreifaltigkeits-Kirche bei den P. P. Minoriten in der Alsergasse.

Die musikalische Welt erlitt den unersetzlichen Verlust des berühmten Tondichters am 26. März 1827 Abends gegen 6 Uhr. Beethoven starb an den Folgen der Wassersucht, im 56. Jahre seines Alters, nach empfangenen heil. Sacramenten.

Der Tag der Exequien wird nachträglich bekannt gemacht von

L. van Beethoven's
Verehrern und Freunden.

(Diese Karte wird in Tob. Haslinger's Musikalienhandlung vertheilt.)

Beethoven's Todtenfeier
in Wien.

Den 3. April 1827 Vormittag um 11 Uhr hat in der Augustiner-Hofpfarrkirche, und zwar auf Veranstaltung des Gremiums der hiesigen Kunst- und Musikalienhändler, Beethoven's Todtenfest stattgefunden, wobei Mozart's Requiem und Beethoven's Leichen-Compositionen aufgeführt wurden.

Am 5. April 1827 früh um 10 Uhr fand in der Pfarrkirche zu St. Carl für Beethoven ein feierliches Todtenamt, veranstaltet von dem Kirchenmusikvereine, statt. Es wurde Cherubini's Requiem aufgeführt.

Am 26. April 1827 um 11 Uhr früh wurde von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in der Hof- und Pfarrkirche zu den Augustinern, eine Aufführung des Cherubini'schen Requiems für Beethoven abgehalten, wobei sämmtliche Mitglieder der Gesellschaft und die Zöglinge des Conservatoriums erschienen sind.

Rede,
Verfasst von Franz Grillparzer,

und auf dem Währinger Friedhofe gehalten von dem k. k. Hofschauspieler Anschütz.

Indem wir hier an dem Grabe dieses Verblichenen stehen, sind wir gleichsam die Repräsentanten einer ganzen Nation, des deutschen gesammten Volkes, trauernd über den Fall einer hochgefeierten Hälfte dessen, was uns übrig blieb von dem dahingeschwundenen Glanz heimischer Kunst, vaterländischer Geistesblüthe. — Noch lebt zwar — und möge er lange leben — der Held des Sanges in deutscher Sprach' und Zunge; aber der Meister des tönenden Liedes, der Erbe und Erweiterer von Händel's und Bach's, von Haydn's und Mozart's unsterblichem Ruhme hat ausgelebt, und wir stehen weinend an den zerissenen Saiten des verklungenen Spiels.

Des verklungenen Spiels! Lasst mich so ihn nennen! denn ein Künstler war er, und was er war, war er nur durch die Kunst. Des Lebens Stacheln

hatten ihn tief verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, so floh er in deinen Arm, o du, des Guten und Wahren heimliche Schwester, des Leidens Trösterin, von oben stammende Kunst! Fest hielt er an dir, und selbst als die Pforte geschlossen war, durch die du eingetreten bei ihm, sprachst du zu ihm, als er blind geworden war für deine Züge durch sein taubes Ohr, trug er noch immer dein Bild im Herzen, und als er starb, lag's noch auf seiner Brust.

Ein Künstler war er, und wer steht neben ihm? Wie der Behnemoth die Meere durchstürmt, durchflog er die Gränzen seiner Kunst. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkte, wo das Gebildete übergeht in eine regellose Willkühr streitender Naturgewalten, Alles hatte er durchmessen, Alles erfasst. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen; denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört.

Adelaide und Leonore! Feier der Helden von Vittoria und des Messopfers gläubiges Lied! Kinder ihr der drei- und viergetheilten Stimmen! Brausende Symphonie! Freude, schöner Götterfunken, du Schwanengesang, Muse des Liedes und des Saitenspiels! Stellt euch rings um sein Grab, und bestreut's mit Lorbeern! Ein Künstler war er, aber auch ein Mensch — Mensch in des Wortes vollkommenster Bedeutung. Weil er von der Welt sich abschloss, nannte sie ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach! wer sich hart weiss der flieht nicht. Gerade das Uebermass der Empfindung weicht der Empfindung aus. — Wenn er die Welt floh, so war's, weil er in den Tiefen seines liebenden Gemüthes keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen; wenn er sich den Menschen entzog, so geschah's, weil er ihnen Alles gegeben, und Nichts zurückempfangen hatte. Er blieb einsam, weil er kein Zweites fand.

Aber bis zum Tode bewahrte er ein menschliches Herz allen Menschen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut aller Welt.

So war er, so starb er, so wird er leben für alle Zeiten.

Ihr aber, die ihr unserm Geleite gefolgt bis hierher, gebietet eurem Schmerz! Nicht verloren habt ihr ihn, ihr habt ihn gewonnen — Er ist! Wenn die Pforte des Lebens sich hinter uns schliesst, springen auf die Pforten zum Tempel der Unsterblichkeit. Dort steht er nun bei den Grossen aller Zeiten, unantastbar auf immer.

Darum scheidet trauernd, aber gefasst von hier, und wenn euch je im Leben, wie der kommende Sturm, die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, wenn eure Thränen fliessen in der Mitte eines jetzt noch ungebornen Geschlechtes, so erinnert euch dieser Stunde, und denkt: wir waren dabei, als sie ihn begruben; und als er starb, haben wir geweint.

Des Sängers Tod.

Vision am Grabe Beethoven's.

Von Heinrich Börnstein.

Die Nacht war hinabgesunken mit ihren Flammenaugen und Nebelgebilden, ihren Rosenträumen und Geisterstimmen, und ein junger Frühlingstag sprosste herauf in jugendlicher Schönheit, als segenbringender Bote eines heiteren Himmels; — und alles regte und bewegte sich dem Ersehnten entgegen, und die Flötenuhren des Waldes intonirten erwachend ihr: „Herr Gott, Dich loben wir!" Drein rauschten, wie Aeolsharfen, die Baumwipfel, durch deren knospende Zweige ein frischer Ostwind strich, und die Natur rüstete sich zum Feste der Auferstehung. — Und wie sich alles freute, und sich hinausdrängte aus der düstern Winterbehausung in die langentbehrte Frühlingssonne, — wie der ätherleichte Tagfalter aus der beengenden Puppe, — da sank plötzlich ein schwarzer Vorhang aus Regenwolken am Himmel nieder, und die Sonne verblich; — der säuselnde Ostwind ward zum rauhen Boreas, und schritt furchtbar einher, wie ein Welteroberer mit verheerendem Fusstritt, — und die Waldsänger verstummten — und die Wipfel der Bäume ächzten und stöhnten unter der beugenden Gewalt, — die Erde lag wie im Todeskampfe. — Endlos strömten Regengüsse nieder, kalt durchschauerte die feuchte Märzluft die Gebeine der Menschen, da legte sich allmählich der Sturm, und die Sonne trat hervor hinter dem zerissenen Wolkenvorhang, wieder freundlich den geängsteten Kindern zulächelnd. Im stillen Hause aber lag ein Sänger auf dem Sterbebette, und nahm Abschied von der Welt und ihren Leiden und Freuden, ihren Schmerzen und Wonnen, und die Freunde standen um des Scheidenden Bett, während durch die lautlose Stille des Krankenzimmers nur unterdrückte Seufzer, wie ein Geisterruf, herüberschallten.

O ihr guten Menschen! warum müsst ihr denn erst auf dem Todtenbette des Hinübergehenden Werth und euren ganzen Verlust erkennen, während ihr im Leben so oft mit einem kalten, fremden Herzen von ihm schiedet, — warum löst sich erst d a n n euer ganzes Wesen in Liebe und Wehmuth auf, und ihr trauert und ängstigt euch, als wolltet ihr den nicht von euch lassen, der doch scheiden muss. — Ja! die heilige Ruhe des Todtenbettes lös't die kalten Formen der Convenienz und Weltfremdheit, und der Todfeind verzeiht dem Todfeinde; — warum sollen die Guten nicht auch da erst des Freundes Verlust tausendfach fühlen.

Draussen aber brachen wieder Wolken hervor, wie gedrängt und geschichtet zur Schlacht, umsonst kämpfte die Sonne mit ihren Strahlenblitzen,

sie brachen und zersplitterten an der verhüllenden Nebelwand; — es war der Kampf des Lebens mit dem Tode in der Natur, während am Bette des Sängers schon der Tod das Siegspanier aufpflanzte. Da dröhnten fünf Glockenschläge vom riesigen Stephansdom, der dastand im tobenden Unwetter, wie ein Unglücksprophet, und in den letzten entscheidenden Kampf trat das Lebensprincip mit dem Vernichtenden; — rasselnd fiel, vom Sturmwinde gepeitscht, der Hagel nieder, knarrend drehten sich die geschleuderten Windfahnen um ihre Achsen, — Regen und Schnee mischten sich zum regellosen Chaos, und durch den Aufruhr der Elemente heulte die Windsbraut ihr Todtenlied, während am schwarzumzogenen Himmelsgewölbe Blitze sich schlängelten, und der rollende Donner des Weltgebäudes Gewölbe erschütterte. — Gesiegt hatte die Vernichtung, — eine weisse Schneedecke breitete sich als Leichentuch über die trauernde Erde.

Im Hause des Sängers war es stiller geworden; er war nicht mehr! — Längst abgeschieden der äussern Welt, lebte er nun der innern, höhern, die ihm sein Genius geschaffen, und so schied er, im grässlichen Sturm der empörten Natur, lächelnd die Augen schliessend, wie sich die Glocken der Blumen am schwülen Abende schliessen, um sich dem schönern Morgen zu öffnen. — Die Freunde standen still um die Leiche, und aus manchem Männerauge stahl sich eine Thräne um den grossen Mann, — ach! er war Vielen mehr gewesen!

Der Todesengel rauschte mit schwerem Flügelschlage durch das Gemach, — an der Leiche aber sass der Engel der Vergeltung mit der Friedenspalme, und von seinem Antlitze strahlte ein Morgenroth der Verklärung durch die lautlose Halle, dass alle Herzen aufgingen in wonniger Hoffnung des Wiedersehens. — Leise Saitentöne lispelten durch die Stille wie ein Hosanna aufschwellend zu immer kräftigern Tönen, und vom entwölkten Himmel blinkte die untergehende Sonne ihren Scheidegruss durch die Fenster; — da begann sein trautester Freund aufzulösen das bittersüsse Gefühl in Worte und sprach:

„So bist du denn auch hinübergegangen, grosser, weniggekannter, aber noch seltener ganz verstandener Geist. — Ach längst lag ja schon die Erde unter dir, und die begeisterte Psyche flatterte frei und fröhlich über der trauernden, irdischen Hülle — und du warst verklärt, noch ehe du eingingst in die Wohnungen der Verklärten. — So lebe denn wohl, du treuer, todter Freund! bis zum neuen Morgen, bis zum grossen Opferfeste, bis zum Wiedersehen in Eden." Thränen erstickten des Sprechenden Worte, und die Freunde sprachen: Amen! — Lauter aber rauschten die Saiten des Flügels; gold'ner und gold'ner ward der Saum der Abendwolken, und in der Verklärung Nimbus schwebte der selige Geist segnend über den Gruppen der Trauernden.

Fantasie

an Beethoven's Grabe.

Von Heinrich Börnstein.

(Allgemeine Theaterzeitung No. 41. Den 5. April 1827.)

Wen trugen sie da so stille hinaus?
In's Grab, in die kühlende Erde
Zu legen den Körper in's irdische Haus,
Bis wieder erschallet das : Werde!
Wem tönet der dumpfe Posaunenklang?
Wen klaget der düstere Grabgesang?
Wer ist der erblichene Schläfer? —

Da jubelts hervor mit lustiger Kraft,
Und die Töne, die kühn er geboren,
Die geweiht ihm die Palme der Meisterschaft,
Sie schallen an lauschende Ohren:
„Gestorben ist der Gesangesheld,
Doch wir, wir bewahren der spätern Welt
Das Angedenken des Todten.“

„Heraus ihr Streiter zur Kampfeslust!
Es rufen die hellen Trompeten,
Dem Feinde geboten die offene Brust,
Er kann ja Begeist'rung nicht tödten;
Und dran und drauf, und muthig hinein
In banger Feinde verzagende Reih'n!
So rief einst der Sänger begeistert *).

Und wieder wie Jugend so fröhlich und kühn, —
Was Liebe und Freundschaft vollbringen, —
Vom Lande, wo die Citronen blüh'n, —
Wohl pflegte der Meister zu singen,
Und was in ihm sprach in der eigenen Brust,
Es nennen die Töne in freudiger Lust
Es jubelnd der lauschenden Menge.

*) Beethoven's grosses Tongemälde: die Schlacht bei Vittoria.

Und als sich die Aussenwelt von ihm schied *),
Da wandt' er sein Sinnen nach Oben,
Und sang wohl begeistert manch herrliches Lied,
Den Herrn der Töne zu loben. —
Der winket. — Der Engel die Fackel löscht aus
Und leicht trägt den Sänger in's himmlische Haus
Der Sieg'smarsch der Schlacht von Vittoria.

Bei Ludwig van Beethoven's Leichenbegängnisse.

(Am 29. März 1827.)

Von I. F. Castelli.

Achtung allen Thränen, welche fliessen,
Wenn ein braver Mann zu Grabe ging,
Wenn die Freunde Trauerreihen schliessen,
Die der Selige mit Lieb' umfing.

Doch der Trauerzug, der heute wallet,
Strecket sich, so weit das Himmelszelt
Erd' umspannt, so weit ein Ton erschallet,
Und um diesen Todten weint die Welt.

Doch um Euch allein nur müsst ihr klagen! —
Wer so hoch im Heiligthume stand,
Kann der Staub nicht mehr, — er ihn nicht tragen,
Und der Geist sehnt sich in's Heimathland.

Darum rief die Muse ihn nach Oben,
Und an ihrer Seite sitzt er dort;
Und an ihrem Throne hört er droben,
Tönen seinen eigenen Accord.

Aber hier sein Angedenken weilet,
Und sein Name lebt im Ruhmes-Licht.
Wer, wie er, der Zeit ist vorgeeilet,
Den ereilt die Zeit zerstörend nicht.

*) Der grosse Meister wurde in seinen letzten Lebensjahren taub.

An Beethoven.

Von L. M. Fouqué.

(Berl. musikal. Zeitung No. 18, den 2. Mai 1827.)

Mit Dir einst, Meister, Lied in Lied zu singen,
Die Sehnsucht wohnte mir im tiefsten Herzen,
Seit mich zuerst in Wonnen, Grau'n und Schmerzen
Die Räthselwunder Deiner Lieder fingen.

Doch früher sprossten Dir die Seraphschwingen,
Dich aus der Weltluft, die oft Nebel schwärzen,
Heimtragend in den Lichtglanz sel'ger Kerzen,
Wo am Krystallmeer ew'ge Hymnen klingen.

Voll Wehmuth starrt' ich fern nach Deiner Gruft hin,
D'raus hob ein Klang sich mit westholdem Kosen,
Reich — oft schon sangst Du so — an wonn'gen Schrecken
Ich wag's — ich sing die Deutung durch die Luft hin:
„Ja Wechselsänge soll'n wir Zwei einst wecken,
„Hoch ob dem Grabmoos, unter Himmelsrosen."

Beethoven.

Von Franz Grillparzer.

Abgestreift das Band der Grüfte,
Noch erschreckt, sich findend kaum,
Flog die Seele durch den Raum
Dünn und leicht gespannter Lüfte.
War das Blitzen? War's ein Laut? —
Ach, er hört, er hört den Laut! —
Stürmen jetzt wie Windesbraut,
Wehen nun wie Engelsschwingen,
Klänge nun wie Harfen klingen.
Aufwärts! Aufwärts! — Kreis an Kreis,
Welt an Welt, vom Schwunge heiss,
Und der äusserste der Sterne
Zeigt noch gleichentfernt die Ferne.

Ward's Genuss schon, ist's noch Qual?
Sinne schwänden, Sinne bersten,
Denn das Letzte wird zum Ersten,
Und des Ganzen keine Zahl. —
Dunkel nun. Ha Todesnacht,
Uebst du zweimal deine Macht?
Aber nein, es führt nach Oben,
Aus des Dunkels Schooss gehoben,
Strahlt der Tag in neuer Pracht.
Und ein Land streckt seine Weiten,
Gleich Oasen, die sich breiten
In des Sandmeer's wüstem Grau'n,
Und durch seine Blumen schreiten
Männer, göttlich anzuschau'n.
Klarheit strahlt aus ihren Zügen,
Lächelnd schwebt um ihren Mund,
Ein befriedigtes Genügen
Giebt die Erdentnomm'nen kund.
Doch der Angekomm'ne, düster,
Stehet fern und blickt nicht um.
Gält' es ihm, ihr leis' Geflüster?
Ihm ihr Winken still und stumm?
Aber plötzlich fällt's wie Schuppen,
Offnen Sinnes eilt er hin,
Er erkennt die Meistergruppen,
Und die Meister kennen ihn.
Einer aus der Schaar der Sänger
Hebt den Finger, lächelt, droht.
„Bach, ich kenne dich, du Strenger!
Rächst du ein verletzt Gebot?"
Ritter ohne Furcht und Tadel,
Auf der Stirn den Geisteradel,
Geht vorüber Gluck und weilt,
Nickt im Schreiten und enteilt.
„Haydn, Haydn! alter Vater!
Sei mein Schützer, mein Berather
In dem neuen fremden Land!"
Und der Alte fasst die Hand,
Küsst ihn auf die Stirn und weinet,
Doch war fröhlich was er meinet:

„Bravo! Scherzo! Allegretto!
Hie und da hätt' ich ein Veto,
Doch ist's Blut von meinem Blut,
Ach, sie nennen's, glaub' ich, Laune,
Nun, ich war auch heit'rer Laune,
Und das Ganze, wie so gut!"
Cimarosa will noch zaudern,
Paisiello wagt sich nicht,
Wenn sie je und dann auch schaudern,
Zeigt doch Neigung ihr Gesicht.
Höher fast um Kopfeslänge
Drängt sich Händel durch's Gedränge;
Da theilt plötzlich sich die Menge,
Und der Glanz wird doppelt Glanz,
Mozart kommt im Siegeskranz.
Und der Fremdling will entweichen:
„Ach, was soll ich unter euch?
Als ich stand bei meines Gleichen,
Schien ich bis hierher zu reichen,
Aber hier? den Besten gleich?
Wo ich irrte, was ich fehlte,
Bald zu rasch, bald grübelnd wählte,
Kühn gewagt, zu leicht erlaubt,
Hat mir Muth und Kranz geraubt."
Und der Meister wiegt das Haupt.
„Frage hier die Siegsgefährten,
Sie auch trug oft rascher Muth;
Doch kein Tadel folgt Verklärten,
Und der letzte Schritt auf Erden
Macht den letzten Fehler gut.
Geister können ja nicht sünd'gen!
Wenn's die Schüler breit verkünd'gen,
Nach es ahmen in Geduld,
Ihnen ist, nicht uns die Schuld.
Knaben lehrt man Sylben scheiden,
Da genügt wohl Meister Duns;
Lernt von Andern Fehler meiden,
Grosses schaffen lernt von uns.
Denn selbst Gift, an rechter Stelle,
Wird der Heilung frohe Quelle;

Rechtes, ohne Mass und Wahl,
Zeugt verderbenschwang're Qual.
Wer auch Richter über dir?
Starke Könige der Seelen
Lassen wir vom Volk uns wählen,
Doch, gewählt, gebieten wir;
Und das Kunstwerk, wie der Glauben,
Ob man klügelt, was man lehrt,
Lässt es sich kein Jota rauben,
Hat's durch Wunder sie bewähr't.
Drum tritt ein, sei nicht beklommen!
Gleich den Besten sei geehrt!
Es ist dein, was du genommen,
Und dein Wagen ist dein Werth."
Ausgesprochen hat der Meister,
Endlos wächst der Chor der Geister,
Um den Aufgenommnen her
Wird's von Grüssenden nicht leer.
Shakspeare winkt ihm mit den Händen,
Zeigt Lope de Vega ihn,
Klopstock, Dante, Tasso wenden
Ihre Blicke freundlich hin.
Einer nur steht noch im Weiten,
Wartet, bis die Fluth verrinnt,
Kommt jetzt näher, hinkt im Schreiten,
Kräftig sonst und hochgesinnt.
Byron ist der Feind der Knechte,
Misst ihn jetzt mit stolzem Blick,
Beut ihm schüttelnd dann die Rechte,
Wirft das Auge scheu zurück:
„Bist du gern in dem Gedränge?
Magst du gern bei Vielen steh'n?
Sieh dort dunkle Buchengänge,
Lass uns mit einander gehn!"

Bei Beethoven's Begräbnisse.

Von Jos. Christ. Baron Zedlitz.

Was strömt das Volk dort jenem Haus entgegen,
An dessen Thor sich seine Woge bricht?
Unzählbar eilt es hin auf allen Wegen,
Es fasst der Raum die Fluth der Menge nicht! —
Und von den Thürmen tönt's in dumpfen Schlägen,
Um einen Sarg reiht sich der Fackeln Licht,
Und Trauersang und der Posaunen Klänge
Ertönen im entferntesten Gedränge.

Liegt dort ein König, geht ein Fürst zu Grabe,
Dass weinend Ihn ein ganzes Volk beklagt?
Ich sehe nichts von Herscherbind' und Stabe
Auf jener Bahre, wo das Kreuz nur ragt!
Und doch war eine Krone seine Habe,
Und doch ist es ein König den Ihr tragt:
Gekrönt hat Ihn die himmlische Kamöne,
Und König ist er in dem Reich der Töne.

Und auf sieht man den Sarg vom Boden heben,
Auf treuen Schultern ruhet seine Last;
Und sehs ruhmwürd'ge Meister ziehn daneben,
Des Bahrtuchs Bänder haben sie gefasst;*)
Ja Alle die der Kunst, der hohen, leben,
Begleiten Ihn zu seiner letzten Rast;
Und die Ihn liebten, Freunde, nah, und ferne,
Nach blicken sie dem ausgeglommnen Sterne.

So naht der Zug dem stillen Friedensorte,
Wo sich der Mund der Erde aufgethan,
Geöffnet hat die dunkle Grabespforte,
Was sterblich war am Todten, zu empfah'n!
Und als verhallt die letzten Klageworte,
Und als das Licht weg schied vom Himmelsplan,

*) Die Capellmeister Hummel, Eibler, Weigl, Gyrowetz, Seyfried und Kreuzer.

Versinkt der Sarg, und unsre Augen sehen
Zugleich zwei Sonnen von der Erde gehen! — *)

Und um das Grab schliesst, mit bethränter Wange,
Von heimathlichen Sängern sich ein Kreis;
Ein jeder legt mit liebevollem Drange
Auf jenen Hügel Blüthe, Blume, Reis;
Nicht einen Wettkampf gilt es im Gesange,
Hier ringet Keiner um des Liedes Preis,
Nur ihre Klagen wollen sie vereinen,
Gemeinsam trauern, Ihn vereint beweinen!

Schlusswort **).

Von Jos. Christ. Baron Zedlitz.

Wohl! so hänget eure Kränze
An dem heil'gen Hügel auf,
Und sein gluthbeseeltes Auge
Blicke aus den Sternen drauf!

Wollt ihr wissen wo er schwebet?
Seht der Leier goldnen Schein
Dort am Abendhimmel glänzen,
Bei der Leier muss er sein.

Wollt ihr wie er aussieht wissen,
Wollt ihr wissen was er thut?
Ob er, sturmbewegt auf Erden
Nun im Himmelshause ruht?

Auf den Wolken sitzt er sinnend,
Und es greifet seine Hand,
In die ungeheuren Saiten,
Zwischen Sternen ausgespannt!

*) Es war Abend geworden, als der Zug auf dem Gottesacker anlangte.

**) Die zwei Gedichte des J. C. Baron Zedlitz, sollten die Einleitung und das Schlusswort zu einem Cyclus von Dichtungen bilden, die derselbe, in Verbindung mit andern Freunden, zu Beethoven's Angedenken herauszugeben gesonnen war.

Und es klingen seine Lieder,
Und die Seel'gen stimmen ein!
Und es staunen alle Engel,
Und die Himmel jauchzen drein!

Und sie singen Lob dem Herren,
Lob dem Ew'gen, der die Welt,
Und die Sterne, und die Leyer,
Und den Sänger hat bestellt.

Und der Lichtverklärte blicket,
Wie auf Erden er gethan,
Hochentzückt, doch düster schauend,
Jene ew'gen Wunder an.

Wie er war ist er geblieben:
Kraftvoll, würdig, wahrhaft, rein,
Ja, die e d e l s t e der Perlen
Schloss die rauhe Muschel ein!

Wehe!
LVDWIg Van BeethoVen
Lebt nICht Mehr
hIngegen eWIg, eWIg Leben
seInes GenIVs Werke.

Castelli.

Auf Beethoven's Grab.

Ludovico . Van . Beethoven .
Cujus .
Ad . Triste . Mortis . Nuncium .
Omnes . Flevere . Gentes .
Plaudente .
Coelitum . Choro .

In tumulum Ludovici van Beethoven.

F a t o mortalis; v i t a bonus; a r t e perennis,
M o r t e suum m o r i e n s eximit ipse decus.

Joann. Gabr. Seidl.

Beethoven.

Gedicht von Joh. Gabr. Seidl.

Declamirt von Herrn Anschütz, k. k. Hofschauspieler,

bei der,

von den Mitgliedern der *Concerts spirituels* abgehaltenen Akademie *).

Ihr habt ihn selbst gehört! Kaum ausgeklungen
Hat noch die Red', in der er mit Euch sprach. —
Ihr habt ihn selbst gehört! Mit tausend Zungen
Rief er die Engel des Gefühls Euch wach.

Ihr habt ihn selbst gehört! — Gehört? — Gesehen:
Denn wer ihn hört, der sieht auch die Gestalt
Des edlen Meisters vor der Seele stehen!
Kein Maler malt ihn, wie er selbst sich malt.

Zu seinen Farben nimmt er sich die Klänge;
Zum Grund, auf dem er malt, — das Menschenherz,
Drein prägt er mit dem Pinsel der Gesänge
Sein ganzes Sein — sein Bild in Lust und Schmerz.

Hört seiner Kraft gewaltig ernste Ströme,
Und Ihr erblickt den Mann voll Ernst und Kraft!
Ihr hört sein Lied, und fühlt es: er beschäme
Der Jünglingsseele süsse Leidenschaft.

Hört seines Schlachtendonners mächtig Dröhnen,
Und Ihr erblickt den kampfbereiten Geist;
Hört seines Opferchores Psalme tönen,
Ihr seht ein Herz, das Gottes Thron umkreis't.

*) Die Mitglieder der *Concerts spirituels,* von mehreren bedeutenden Künstlern Wiens bereitwillig unterstützt, haben den 3. Mai 1827 im landständischen Saale eine musikalisch-declamatorische Akademie gegeben, deren Ertrag als Beitrag zur Errichtung eines Grabmales für Beethoven bestimmt, und in welcher blos Tondichtungen des Verewigten aufgeführt wurden. Die vorgetragenen Stücke waren: 1) Symphonie in *C-moll.* 2) Beethoven, Gedicht von J. G. Seidl, declamirt von dem k. k. Hofschauspieler Herrn Anschütz. 3) Concert für die Violine, vorgetragen von Herrn Böhm. 4) Adelaide, gesungen von Herrn Titze. 5) Concert (in *C-moll*) für das Pianoforte, vorgetragen von Herrn von Bocklet. 6) Chor aus dem Oratorium: Christus am Oelberge.

Bald wie die Unschuld hascht nach Schmetterlingen,
Hascht er nach Klängen, lässt sie wieder flieh'n,
Verfolgt sich selbst in ewig andern Ringen,
Und schmilzt am End' in weicher Sehnsucht hin!

Bald greift er in des Lebens Weltmeer nieder,
Und spiegelt seinen Kampf und seine Ruh;
Bald neckt er sich und uns und sich dann wieder,
Und hüpft durch Spiel dem ew'gen Ernste zu.

Taub für des äussern Lebens wüstes Toben,
Schliesst er das Ohr dem innern Leben auf;
Wir seh'n ihn, schwindelnd, unserm Kreis enthoben, —
Ein neuer Flug ist uns sein schwächster Lauf.

Das Fremde zwingt er, freundlich sich zu einen,
Er fühlt durch den Verstand, er denkt durch's Herz,
Er lehrt uns neuen Jubel, neues Weinen,
Ein neu Gebet und einen neuen Scherz.

Wir kamen her zu einer Todtenfeier
Mit heil'ger Thränen frommversparten Rest; —
Wir sah'n ihn, — und es reisst der Grabesschleier,
Die Todtenfeier wird ein Lebensfest!

Er lebt! — Es lügt, wer ihn gestorben nennt!
Der Sonne gleich, die kommt, entzünd't, verklärt,
Und, — wenn ihr Tagwerk um — sich von uns trennt,
So kam auch er — so ist er heimgekehrt!

Er lebt! Sein Leben sind ja seine Töne;
Das reisst kein Gott mehr aus der Brust der Welt!
Auf Enkel erbt sich's fort und Enkelssöhne,
Die's wohl noch tiefer, als den Ahn, beseelt!

Er lebt! Ihr saht ihn, hörtet ihn, und hört
Nun wieder ihn, — mein matter Kranz verblüht;
Die einz'ge Feier, die ihn würdig ehret,
Begeht er selber sich mit seinem Lied!

An Beethovens Grabe*).

Leise Lüfte wallen, wehen
Ueber die geschmückte Flur,
Hin zum Friedhof will ich gehen,
Such' ein stilles Grab mir nur.
Werd' es ohne Führer finden,
Deckt es auch nur schlichtes Grün,
Da, wo Nachtigallen künden
Wunderbare Melodien.

Sinnend grüsst mich jede Blume,
Werd' auf schweigendem Gefild,
In dem stillen Heiligthume
Ach, von Weh und Lust erfüllt.
Möchte weinen, dass den Meister
Nicht die Blüthe mehr begrüsst,
Jubeln, dass im Chor der Geister
Er verklärt und selig ist.

Möchte Dank dem Himmel sagen,
Der den Herrlichen gebar,
Und doch tief und schmerzlich klagen,
Dass sein Leben Leiden war.
Dass die tiefgedachten Töne
Nicht sein irdisch Ohr berührt,
Die in mächt'ger Kraft und Schöne
Ihm die Gottheit zugeführt.

Neiden ihn, dass zu erheben,
Zu begeistern ihm gelang;
Denn ihm blühte inn'res Leben
Und sein Denken war Gesang.
Farbige Gestalten zogen,
Ihm nur Bilder, kalt dahin,

*) Bei Karoline Pichler eines Abends, als das Gespräch auf Beethoven kam, von d. V. niedergeschrieben. Es wurde später der Frau v. Weissenthurn in einem zahlreichen Cirkel vorgelesen und gab Veranlassung zu einer kleinen Sammlung für das Denkmal.

Doch auf holder Töne Wogen
Grüssten inn're Stimmen ihn.

Was die Menschen oft sich sagen,
Es ist nur ein leerer Schall,
Den die Lüfte weiter tragen;
Nur der Geist belebt das All!
Mildes Wort lässt sich entbehren,
Wenn es nicht die Schmerzen kühlt,
Und wozu noch laut das hören,
Was man in der Seele fühlt!?

Weile still, mit heil'gem Beben
An dem reichgeschmückten Grab,
Das die Nachwelt ihm gegeben
Für den Schatz den er ihr gab.
Schaue auf die goldne Leier,
Auf des Meisters letztem Haus,
Einfach spricht allein sein Name
Seinen Ruhm, sein Wirken aus,

Da vernehm' ich leichte Tritte
Und ein Mädchen naht sich mir,
„Weilst auch Du nach deutscher Sitte
An des Meisters Grabe hier?
Viele zu dem Todten kamen
Oftmals bei der Fackeln Glühn,
Und von seinem Hügel nahmen
Sie ein Blatt von frischem Grün.“

Und die Abendglocken hallten,
Nacht verschleierte die Flur,
Milde Blumenlüfte wallten
Und die Sterne glänzten nur.
Da ward mit dem Sternenschimmer
Auch mein Auge wieder hell,
Glücklich ist der Meister immer,
Denn er trank vom Himmelsquell.

C. P.

Nekrolog.

(Leipz. mus. Zeit. No. 13, den 28. März 1827.)

Beethoven ist nicht mehr unter uns. So eben gehet, von einem seiner treuesten Freunde in Wien, die Todesnachricht bei mir ein. Am 26. März mit dem Untergange der Sonne rang Beethoven's grosser, überaus kräftiger Geist sich los von der irdischen Hülle, die in mancher Hinsicht so lastend ihn umgab, deren Last jedoch er siegreich bezwang durch Energie seines ganzen Wesens, und in der letzten Zeit durch stille Ergebung. Er erreichte das 55. Lebensjahr. Das Bedauern seines Hintritts wird man hören, so weit, als Töne musikalischer Kunst; und lange, lange wird es nachhallen. Sein ist das Grösseste, Reichste, Eigenthümlichste, was die neuere Instrumentalmusik besitzt; sein zunächst auch der freiere, kühnere, mächtigere Schwung, den sie überhaupt in unsern Tagen genommen hat. Er vor allen Zeitgenossen ist in ihr der Erfinder; er, der in seinen so zahlreichen, bedeutungsvollen Werken sogar sich selbst zu gleichen verschmähete, sondern in jedem ein Neuer auftreten wollte, selbst auf die Gefahr hin, zuweilen kaum von Einzelnen verstanden zu werden, oder auch einmal einen Missgriff zu thun. Wo seine kühnsten, mächtigsten und durchgreifendsten Werke noch nicht geehrt, genossen, geliebt werden, da fehlt es nur noch an einer namhaften Zahl, die sie zu fassen und ein Publicum zu bilden fähig ist. Diese Zahl wird wachsen und mit ihr sein Ruhm an Umfang.

Wo sie gefasst und genossen werden, da wird man sich immer näher mit ihnen befreunden, und damit wird sein Ruhm wachsen an Vollgehalt. Schon seit geraumer Zeit steht er neben seinen Mitbewerbern allen so, dass, auf dem Grund und Boden, den er sich zum eigentlichen Lieblingssitz erobert hat, Keiner ihm die Oberherrschaft streitig zu machen nur versucht. Starke vermeiden ihn da, Schwächere unterwerfen sich ihm, indem sie ihn nachzuahmen sich abmühen. Die Wenigen, welche in früherer Zeit missurtheilend ihn geneckt, sind längst vergessen; und die von ihnen noch leben, begreifen jetzt nicht, wie sie ihn jemals haben necken können. Wie kaum irgend ein Anderer, hat er die reiche Summe der ihm gewordenen Kräfte, angeborner und errungener, einzig und allein der Kunst zugewendet, für welche er geschaffen war. Was sonst das Leben bietet, suchte er nie, und fand er's dennoch, so diente es ihm nur, seine Existenz leidlich zu sichern; sonst war es ihm fast gar nichts. Auch Weib und Kind war ihm seine Kunst. Die Menschen verstand er nicht — seit ungefähr fünfzehn Jahren sogar nicht in ihren Wor-

ten; und wie er sie nicht verstand, so verstanden wieder sie ihn nicht, ausser in seinen Tönen. Geschieden von ihnen, und seit ihm jenes unglückliche Loos fiel, fast gänzlich, erbauete er — wunderbar von nicht gehörten, nur gedachten Tönen sich selbst seine Welt, belebte sie allein und füllte auch allein sie aus. Das heisst doch wahrlich, sein, was durch Natur, Geschick und eigene Willenskraft man sein kann! Das heisst, den von höherer Macht abgesteckten Kreis seiner Erdenwallfahrt männlich durchlaufen! Wem das in seiner Sphäre gelungen, wie ihm in der seinigen, und wem es, wie ihm, auch geglückt, auf allen Stationen dieses Laufes so würdige Denkmale seiner Anwesenheit zurückzulassen: über den, hat er vollendet, kein Wehklagen, wohl aber ein lautes Bekenntniss grosser Hochachtung und lebendiger Dankbarkeit! Seinen wahrhaft unersetzlichen Verlust werden wir freilich Alle fühlen; aber was er geschaffen, das bleibt uns, es wird fortwirken, mittelbar oder unmittelbar, auf unabsehbare Zeit, und seiner auch ruhmvoll gedacht werden, in jeder Geschichte der Tonkunst, selbst der spätesten und allgemeinsten, indem er ihr für die jetzige Periode ihren wesentlichsten Inhalt gab — sie in seinem engern Eigenthum, selbst machte, diese Periode und ihre Geschichte.

Rochlitz.

Erinnerungen an Beethoven.

(Berliner Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen.)

(No. 96 den 5. April 1827.)

Der grosse Verlust, welchen die Kunst durch den Tod dieses genialen Mannes erlitten hat, wird nicht sobald ersetzt werden. Wenn bei einem Künstler Reichthum an Kenntnissen, mit Fülle der Phantasie vereinigt, angetroffen werden, so war dies der Fall bei dem Dahingegangenen, und wenn man in dem Ueberströmen der letzteren zuweilen etwas weniger Ungezwungenes und aus weniger freiem Ergusse der künstlerischen Schöpfungskraft Entstandenes hat sehen wollen, so muss man bedenken, dass Beethoven, abgeschnitten von allem dem, was den Geist anderer Künstler, durch Berührung mit fremden Ideen, erfrischt, und auf sich beschränkt, aus sich selbst das erzeugte, was wir vor uns haben.

Es war nicht leicht, Beethoven in Wien selbst zu sehen. Der beinahe gänzliche Verlust seines Gehörs machte, dass nur Wenige, an deren Organ er gewöhnt war, sich ihm verständlich zu machen im Stande waren, und die Unbequemlichkeit, welche daraus entstand, dass alle Andern, die sich mit ihm unterhalten wollten, ihre Zuflucht zum Schreiben nehmen mussten, mochte

ihm selbst es vielleicht peinlich machen, Freunde bei sich zu sehen. Auch dem Schreiber dieses, der es sehnlichst wünschte, Beethoven's persönliche Bekanntschaft zu machen, hatte man wenig Hoffnung dazu gegeben. Ein Umstand erleichterte die Annäherung. Beethoven hatte, wie bekannt, nach eingeholter Erlaubniss Sr. Maj. des Königs, Allerhöchstdemselben seine letzte grosse Symphonie mit Chören zugeeignet und wünschte, die reine Copie der Originalpartitur, mit allen seinen eigenhändigen Verbesserungen und Einschaltungen, sicher und schnell in die Hände Sr. Maj. gelangen zu lassen. Es war einige Abrede dazu nöthig, und diess war die Veranlassung zur Ankündigung eines Besuchs bei Beethoven, den er auch annahm.

Beethoven wohnte in der Vorstadt am Glacis vor dem Schottenthore, in einer freien Gegend, von wo man eine schöne Aussicht auf die Hauptstadt mit allen ihren Prachtgebäuden und der Landschaft dahinter, genoss, in freundlichen, sonnigen Zimmern. Seine Kränklichkeit machte, dass er in den letzten Jahren sich häufig der Bäder bediente, und wir (ein genauer Freund des Verstorbenen, Hr. Tob. Haslinger, und ich) sahen daher in dem Vorzimmer dem Apparat zu. An diess stiess Beethoven's Wohnzimmer, in welchem, in einer ziemlich genialen Unordnung, Partituren, Bücher etc. aufeinander gehäuft waren, und in dessen Mitte ein Flügel-Pianoforte, von dem trefflichen Künstler Conrad Graf, stand. Das Möblement war einfach, und das ganze Ansehen des Zimmers so, wie man sie wohl bei Manchem findet, der in seinem Innern mehr auf das Regelrechte hält, als im Aeussern. Beethoven empfing uns sehr freundlich. Er war in einen einfachen grauen Morgenanzug gekleidet, der zu seinem fröhlichen jovialen Gesicht und dem kunstlos geordneten Haare sehr gut passte. Nachdem wir uns über die schöne Aussicht aus den Fenstern seines Wohnzimmers gefreuet, lud er uns ein, uns mit ihm an einen Tisch zu setzen, und nun begann die Conversation, die meinerseits schriftlich geführt wurde, während Hr. Haslinger, an dessen Organ Beethoven schon gewöhnt war, diesem das, was er sagen wollte, in's Ohr rief. Beethoven sprach vor allem mit grossen Enthusiasmus von unserm König, dessen Liebe zu den Künsten, und namentlich zur Tonkunst, er volle Gerechtigkeit widerfahren liess, und über die ihm zugestandene Erlaubniss (welche ihm durch den verstorbenen Fürsten Hatzfeld bekannt geworden war), dem Monarchen seine letzte Symphonie widmen zu dürfen, seine grosse Freude bezeigte. So gedachte er auch mit grosser Rührung eines freundlichen Schreibens Ihrer Majestät der jetzt regierenden russischen Kaiserin Alexandra, welche ihn ersucht hatte, ein Wiener-Flügel-Pianoforte für sie auszuwählen, und äusserte sich über die in der königlichen Familie verbreitete Liebe zur Kunst mit grosser Begeisterung. Seine eigenen Verhältnisse in Wien berührte er nur wenig, und schien geflissentlich der Erinnerung daran auszuweichen.

Uebrigens war er ausnehmend heiter, und brach über jeden Scherz, mit der Gemüthlichkeit eines Menschen, der kein Arg, und zu Jedermann Zutrauen hat, in Lachen aus, etwas, das dem allgemeinen Gerücht nach, das Beethoven als sehr finster und scheu schilderte, nicht zu vermuthen war. Sehr interessant war es, sein musikalisches Skizzenbuch zu sehen, das er, wie er uns sagte, auf Spaziergängen immer bei sich trug, um, wenn ihm irgend ein musikalischer Gedanke einfiel, ihn mit Bleistift sogleich darin anzumerken. Es war voll von einzelnen Tacten von Musik, angedeuteten Figuren etc. etc. Mehrere grosse Bücher der Art lagen auf dem Pulte neben seinem Pianoforte, in die längere Fragmente von Musik mit Dinte eingeschrieben waren. — Leider machte sein schweres Gehör (das auch die Veranlassung zu einer, an seinem Flügel-Pianoforte angebrachten, eigenthümlichen Vorrichtung war, einer Art von Schallbehälter, unter dem er sass, wenn er spielte, und der dazu dienen sollte, den Schall um ihn her aufzufangen und zu concentriren), dass die Unterhaltung mit ihm sehr mühselig wurde, was er indess, bei seiner ungemeinen Lebendigkeit, wenig zu fühlen schien. Papier und Bleistift waren sogleich bei der Hand, als wir eintraten, und in Kurzem war ein Bogen vollgeschrieben, seine Fragen zu beantworten, und ihn wieder zu befragen.

Unter den vielen Bildern, die man von Beethoven hat, ist meines Erachtens das, in seinen jüngern Jahren, von Louis Letronne gezeichnete, und von Riedel gestochene, das ähnlichste. In seinen Augen lag etwas ungemein Lebendiges und Glänzendes, und die Regsamkeit seines ganzen Wesens hätte wohl seinen Tod nicht als so nahe erwarten lassen sollen.

Von den Prinzen des kaiserlichen Hauses nahm niemand lebendigern Antheil an seinem Schicksale, als sein Beschützer und Gönner, der Erzherzog Cardinal Rudolph. Sein Eigenthum ist gegenwärtig die vollständigste Sammlung der Werke Beethoven's in Partitur, welche aus einer grossen Reihe Foliobände besteht, worin auf das zierlichste Alles eingetragen ist, was man von Beethoven besitzt. Bei vielen Werken ist auch ein Theil des Originalmanuscripts beigefügt, jedes einzeln mit einem künstlich geschriebenen Titel versehen etc. etc. Diese Sammlung war früher im Besitze des um die Musik und deren Beförderung in Wien hochverdienten Herrn Tobias Haslinger (des Nachfolgers des bekannten Musikhändlers Steiner), der selbst Componist ist, als mehrjähriger Freund Beethoven's die Sammlung angelegt hatte, und sie dem Erzherzog überliess.

Dct. Sp.

Der 26. März 1827

(wird im allgem. musikal. Anzeiger Nr. 12. den 21. März 1829 berichtet *)

ruft in uns die schmerzliche Erinnerung an den Tag zurück, an welchem Ludwig van Beethoven der Kunstwelt durch den Tod entrissen wurde.

Der 29. März 1827

war der Tag der feierlichen Beerdigung seiner entseelten Hülle.

Der 29. März 1828

rief eine gewählte Anzahl von Freunden und Verehrern des grossen Tonmeisters an seine Grabstätte in den Friedhof zu Währing nächst Wien.

Wenn auch nur ein einfaches Denkmal des Classikers Ruhestätte bezeichnet, so danken wir doch herzlich seinen Freunden und Verehrern für diese Bezeichnung des engen Raumes, in welchem die irdischen Ueberreste des Kunstgewaltigen ruhen, und mit wehmuthsvoller Trauer stimmen wir in die Worte ein, welche an jenem Tage an dieser Stätte zu seinen eigenen Melodien im feierlichen Chore erklangen:

Du, dem nie im Leben Ruhstatt' ward und Herd und Haus,
Ruhe nun im stillen Grabe, nun im Tode aus.
Und wenn Freundes Klage reicht über's Grab hinaus,
Horch' eig'nen Sang's süssem Klang', halb erwacht im stillen Haus!

*) Erschien früher bei Tob. Haslinger in Wien.

Das Denkmal Beethoven's
in
Bonn.

Wenn wir einen vollständigen Begriff von Beethoven's tiefem und nachhaltigem Einflusse auf die musikalische Welt Europa's haben wollen, so müssen wir noch die Geschichte des Beethoven-Denkmales erzählen, denn in ihr spricht sich die Stimme der Nachwelt aus, und nur die Stimme der Nachwelt ist die einzig richtige. Es kann der Charlatan, der Reiche, der Moderne, durch allerlei Mittel eine Zeit lang für einen Künstler von Bedeutung gelten, ja seine Werke können vielleicht eine kurze Zeit wirklich gefallen; es kann der grösste Künstler, weil er es verschmäht sich hervorzudrängen, oder weil er da und dort angestossen hat, eine Zeit lang in der Dunkelheit bleiben und unterschätzt werden, während der minder Begabte überschätzt wird. Bei der Nachwelt, wo die Persönlichkeit des Künstlers, wo der Zeitgeschmack nicht mehr in das Spiel kommt, ja nur bei der Nachwelt findet der Künstler eine ganz vollständige Gerechtigkeit, sie nur ist nicht mehr parteiisch für die Mängel in seinen Werken, sie nur ist gerecht gegen das Grosse und Schöne was er geschaffen hat.

Auch Beethoven wurde erst nach seinem Tode richtig gewürdigt und schon im Jahre 1835 trat ein Verein von angesehenen Bürgern aus seiner Vaterstadt zusammen, um sich über das Denkmal zu besprechen, welches man dem verstorbenen Landsmanne setzen wollte. Die Herren Professor Breidenstein, Domänenrath de Claer, Gymnasiallehrer Kneisel, Obergrath Nöggerath, Universitätsrath v. Salomon, Professor A. W. von Schlegel und Professor Walther bildeten das engere Comité dieses Vereines. Später traten noch der Herr Kammerherr Graf von Fürstenberg-Stammheim, Beigeordneter Gerhards, Kapellmeister Liszt und Rentier Mertens-Schaffhausen hinzu.

Dies Comité wählte zuerst den Herrn Professor v. Schlegel zu seinem Präsidenten und später, als derselbe freiwillig dieses Amt niedergelegt hatte, den Herrn Professor Breidenstein.

Ein Aufruf zu Geldbeiträgen zur Ausführung des Denkmales, fand überall Anklang und Erfolg. Eine Commission von sachverständigen Kunstkennern ward ernannt, welche das von Herrn Hähnel in Dresden eingereichte Modell als das Beste erkannte.

Hierauf ward mit dem Bildhauer über den Preis und die Zeit der Vollendung und Ablieferung des Denkmales verhandelt und Hähnel sandte es zur bestimmten Zeit und zu dem festgesetzten Preise von 10,640 Thlr., ein.

Sämmtliche Bestandtheile des Denkmales, die Statue Beethoven's, so wie das Fussgestell mit vier Basreliefs, wurden nun an den rühmlichst bekannten Herrn Burgschmiet*) in Nürnberg gesandt, welchen man mit Recht den Peter Vischer**) dieses Jahrhunderts nennen kann.

Sobald das Denkmal aus den Händen des sinnigen Künstlers Burgschmiet nach Bonn abgeliefert worden war, setzte man den Tag fest, an welchem es aufgestellt und enthüllt werden sollte; zugleich wurde beschlossen die Aufstellung desselben durch ein dreitägiges Fest noch interessanter zu machen.

Am 10., 11. und 12. August 1845 fand die Beethovenfeier statt, zu welcher sich eine ungeheure Menschenmenge aus allen Ländern und Ständen eingefunden hatte. Eine grosse Zahl von Kunstnotabilitäten Europas hatte sich versammelt, auch mehrere hohe und allerhöchste Herrschaften waren anwesend, unter diesen die Königin Victoria von England nebst ihrem Gemahl und Friedrich Wilhelm IV. König von Preussen und seine Gemahlin, geborne königl. Prinzessin von Baiern.

*) Herr Burgschmiet hatte schon 1840 die vortrefflich gelungene Dürerstatue in Nürnberg gegossen, und hat sich 1851 aufs Neue durch den gelungenen Guss der Bavaria ausgezeichnet.

**) Ein ausgezeichneter Eisengiesser, Verfertiger der schönen Brunnen Nürnbergs, Zeitgenosse von A. Dürer.

Trauergesänge

bei

Beethoven's Leichenbegängnisse

in Wien den 29. März 1827.

Miserere.

Aus Beethoven's Manuscripte zu dem obigen Gebrauche mit Text eingerichtet

von Ign. Ritter von Seyfried.




re - re me - i, De - us, mi - se - re - re me-i,
bar - me dich, mein Schö - pfer, du bist ja des Mitleids
re - re me - i, De - us, mi - se - re - re me - i,
bar-me dich, mein Schö - pfer, du bist ja des Mitleids
me - i. De-us, mi-se - re - re me - i,
dich, mein Schöpfer, du bist ja des Mit - leids
re - re me - i, De - us, mi - se - re-re me - i,
bar-me dich, mein Schö - pfer, du bist ja des Mitleids
De - us, mi - se - re - re me - i
Quel - le, ach, er-barme, Schö - pfer,
De - us, mi - se - re - re me - i se-
Quel - le, ach, er-barme, Schö - pfer, du
De - us, mi - se - re-re me - i se - cun - -
Quel - le, ach, er-barme, Schö - pfer, du Born der Dursten-
De - us, mi - se - re-re me - i
Quel - le, ach, er-barme, Schö - pfer,


f
p
se-cun-dum mag - - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi-
du Born der Dur - stenden, Hort der Ver - las - se - nen, du
cun - dum mag - - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi-
Born der Dur - sten-den, Hort der Ver - las - se - nen, du
dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am, mi-
den und Hort der Ver - las - se - nen, du
se - cundum magnam mi - se - ri - cor - di - am, mi-
du Born der Durstenden, der Ver - las - se - nen, du
fz
se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am,
bist des Mit - leids Quell, des Mit-leids ein - zi - ge Quel - le,
se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am,
bist des Mit-leids Quell, des Mit-leids ein - zi - ge Quel - le,
se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am,
bist des Mit-leids Quell, des Mit-leids ein - zi - ge Quel - le,
se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am,
bist des Mit-leids Quell, des Mit-leids ein - zi - ge Quel - le,


mi-se - re - re me-i, De - us, mi - se - re-re
ach, er-barme dich, mein Schö - pfer, ach, er - barme
mi-se - re - re me - i, De - us,
ach, er-barme dich, mein Schö - pfer,
mi - se - re - re me - i, De - us, mi - se-
ach, er - bar-me dich, mein Schö - pfer, ach, er-
mi-se - re-re me-i De - us,
ach erbarme dich, mein Schö - pfer,
me - i se - cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor-di-am
dich, Vater, ach, er - bar-me dich, des Mit-leids ein-zi - ge
mi - se - re - re, mi - se - ri - cor - di - am
ach, er - bar - me dich, des Mitleids ein - zi - ge
re - re me - i se - cun - dum mi - se - ri - cor - di-am
bar-me dich, un - ser Va - ter, des Mit-leids ein-zi-ge
mi-se - re - re me - i, mi - se - ri - cor-di - am
ach, er - bar-me, Va - ter, dich, des Mit-leids ein-zi - ge


tu - am, — — se - cun - dum mag - nam
Quel - le, — — er - bar - me dich, er-
tu - am, se - cun - dum mag - nam
Quel - le, ach, er - bar - me dich, er-
tu - am, se - cun - dum mag - nam, mag-nam
Quel - le, ach, er - bar - me dich, er - bar - me
tu - am, — — se - cun - dum mag - nam
Quel - le, — — er - bar - me dich, er-
mi - se - ri - cor - di - am tu - am!
bar - me dich, gü - ti - ger Va - ter!
mi - se - ri - cor - di - am tu - am!
bar - me dich, gü - ti - ger Va - ter!
mi - se - ri - cor - di - am tu - am!
dich un - ser, gü - ti - ger Va - ter!
mi - se - ri - cor - di - am tu - am!
bar - me dich, gü - ti - ger Va - ter!
pp

Amplius.


Poco sostenuto.
Tenore 1mo
dolc. Am-pli-us la-va me ab i-ni-qui-ta-te
Rei-ni-ge, Va-ter mich, nimm von mir die Schuld der
Tenore 2do
Am-pli-us la-va me ab i-ni-qui-ta-te
Rei-ni-ge, Va-ter mich, nimm von mir die Schuld der
Basso 1mo
Am-pli-us la-va me ab i-ni-qui-ta-te
Rei-ni-ge, Va-ter mich, nimm von mir die Schuld der
Basso 2do
Am-pli-us la-va me ab i-ni-qui-ta-te
Rei-ni-ge, Va-ter mich, nimm von mir die Schuld der
Pianoforte.
dolc.
me-a et a pec-ca-to me-o mun-da
Sün-de, dass kei-ne Un-bill la-ste mehr auf
me-a et a pec-ca-to me-o mun-da
Sün-de, dass kei-ne Un-bill la-ste mehr auf
me-a et a pec-ca-to me-o mun-da
Sün-de, dass kei-ne Un-bill la-ste mehr auf
me-a et a pec-ca-to me-o munda
Sün-de, dass kei-ne Un-bill la-ste mehr auf


f
me et a pec - ca - to, a pec - ca - to
mir, von je-der Sün-de, je-der Un - bill
me et a pec - ca - to, a pec - ca - to
mir, von je-der Sün-de, je-der Un - bill
f
f
me et a pec-ca-to, pec-ca-to me-o, pec-ca-to
mir, von je-der Sün-de und je-der Un-bill, von Sünden
me et a pec-ca - to, pec-ca-to me-o, pec-ca-to
mir, von je-der Sünde und jeder Un-bill, von Sünden
f
f
ff
pp
me - o mun - da me!
rei - ne, Va - ter, mich!
me - o mun - da me!
rei - ne, Va - ter, mich!
pp
me - o mun - da me!
rei - ne, Va - ter, mich!
me - o mun - da me!
rei - ne, Va - ter, mich!
ff
pp

Libera

bei Einsegnung der Leiche.

(Von Seyfried.)






mf
ven-di sunt et ter - - - ra, dum ve-ne-ris
mf
ven-di sunt et ter - - - ra, dum ve-ne-ris
mf
vendi sunt et ter - - - ra, dum ve-ne-ris
mf
vendi sunt et ter - - - ra, dum ve-ne-ris
ju-di-ca-re sae-cu-lum, ju-di-ca-re sae-culum per ig - -
ju-di-ca-re sae-cu-lum, ju-di-ca-re sae-culum per ig - -
ju-di-ca-re sae-cu-lum, ju-di-ca-re sae-culum per ig - -
ju-di-ca-re sae-cu-lum, ju-di-ca-re sae-culum per ig - -
pp
nem. Tremens fac-tus sum e-go et ti-me-o dum discus-si-o
nem. Tremens fac-tus sum e-go et ti-me-o dum discus-si-o
nem. Tremens fac-tus sum e-go et ti-me-o dum discus-si-o
pp
nem. Tremens fac-tus sum e-go et ti-me-o dum discus-si-o


ve - ne - rit at-que ven - tu - ra i - ra. Quando
ve - ne - rit at-que ven - tu - ra i - ra. Quando
ve - ne - rit at-que ven - tu - ra i - ra. Quando
ve - ne - rit at-que ven - tu - ra i - ra. Quando
coe - li mo - ven-di sunt et ter - - - ra. Di - es
coe - li mo - ven - di sunt et ter - - - ra. Di - es
coe - li mo - ven - di sunt et ter - - - ra. Di - es
coe - li mo - ven - di sunt et ter - - - ra. Di - es
il - la, di - es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi-
il - la, di - es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi-
il - la, di - es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi-
il - la, di - es i - rae, ca - la - mi - ta - tis et mi-


f p mf
se - ri - ae, di - es mag - na, mag - na
se - ri - ae, di - es mag - na, mag - na
se - ri - ae, di - es mag - na, mag-na
se - ri - ae di - es, di - es mag - na, mag - na
di - es et a - ma - ra val - de. dum ve - ne - ris
di - es et a - ma - ra val - de. dum ve - ne - ris
di - es et a - ma - ra val - de. dum ve - ne - ris
di - es et a - ma - ra val - de. dum ve - ne - ris
ju - di - ca - re sae - cu - lum, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - - -
ju - di - ca - re sae - cu - lum, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - - -
ju - di - ca - re sae - cu - lum, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - - -
ju - di - ca - re sae - cu - lum, ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - - -


p
nem. Re - quiem ae - ter - nam do - na, do - na
nem. Re - quiem ae - ter - nam do - na, do - na
nem. Re - quiem ae - ter - nam do - na, do - na
p
nem. Re - quiem ae - ter - nam do - na, do - na
ff
e - is Do - mi - ne. et lux per-pe - tu - a, et lux per-
e - is Do - mi - ne. et lux per-pe-tu - a, et lux per-
e - is Do - mi - ne. et lux per - pe-tu - a, et lux per-
ff
e - is Do - mi - ne. et lux per - pe - tu - a, et lux per-
p
pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a
pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a
pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a
p
pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per pe - tu - a


lu - ce-at e - - - - is. Li-be-ra me, Do-mi-ne,
lu - ce-at e - - - - is. Li-be-ra me, Do - mi-ne,
lu - ce-at e - - - - is. Li-be-ra me, Domi - ne,
lu - ce-at e - - - - is. Li-be-ra me, Do-mi-ne,
li - be - ra de mor-te ae - ter - na in di - e il - la tre-
li - be - ra de mor-te ae - ter - na in di - e il - la tre-
li - be - ra de mor-te ae - ter - na in di - e il - la tre-
li - be-ra de mor-te ae - ter - na in di - e il - la tre-
men - da, quando coe - li mo-ven-di sunt et ter - - -
men - da, quando coe - li mo-ven-di sunt et ter - - -
men - da, quando coe - li mo-ven-di sunt et ter - - -
men - da, quando coe - li mo-ven-di sunt et ter - - -


ra, dum ve-ne-ris ju-di-ca-re sae-cu-lum, ju-di-ca-re
ra, dum ve-ne-ris ju-di-ca-re sae-cu-lum, ju-di-ca-re
ra, dum ve-ne-ris ju-di-ca-re sae-cu-lum, ju-di-ca-re
ra, dum ve-ne-ris ju-di-ca-re sae-cu-lum, ju-di-ca-re
sae-cu-lum per ig - - - nem.
sae-cu-lum per ig - - - nem.
sae-cu-lum per ig - - - nem.
sae-cu-lum per ig - - - nem.

Trauerklänge

an

Beethoven's Grabe.

Den 29. März 1828.

Männerchor nach einer Choral-Melodie des Verewigten.

Worte von Franz Grillparzer.




ward, und Herd und Haus. Ruhe
ward, und Herd und Haus. Ruhe nun, ruhe
ward, und Herd und Haus. Ruhe nun im Grab, ruhe
ward, und Herd und Haus. Ruhe nun im stil - len Grab, ruhe


pp
mf
nun im To - de aus, still im Gra - be aus; — und wenn
pp
mf
nun im To - de aus, im stil - len Gra - be aus; — und wenn
pp
mf
nun im To - de, im stil - len Gra - be aus; — und wenn
pp
mf
nun im To - de aus, still im Gra - be aus; — und wenn
pp
mf


Freundes Kla - ge, Freundes Klage, Freundes
Freundes Kla - ge, Freundes Klage, Freundes
Freundes Kla - ge, Freundes Klage, Freundes
Freundes Kla - ge, Freundes Klage, Freundes
Klage reicht ü - ber's Grab hinaus, horch eig'-nen Sangs
Klage reicht ü - ber's Grab hinaus, horch eig'-nen Sangs
Klage reicht ü - ber's Grab hinaus, horch eig'-nen Sangs
Klage reicht ü - ber's Grab hin-aus, horch eig'-nen Sangs


pp
dolc. süs - sem Klang, halb er-wacht im stil - len, stil - len Haus.
pp
dolc. süssem Klang, halb er-wacht im stil-len, stil - len Haus.
pp
dolc. süs - sem Klang, halb er-wacht im stil - len, stil - len Haus.
pp
dolc. süs - sem Klang, halb er-wacht im stil - len, stil - len Haus.
dolc. pp
man - can - do.

Erklärung der Kupferstiche.

1) L. van Beethoven's Geburtshaus in Bonn liegt in der Rheingasse, einer sehr anspruchslosen Strasse. Das Licht der Welt erblickte Beethoven in der dritten Etage im linken Eckzimmer. Man zeigt in Bonn noch ein zweites Geburtshaus in der Bonner Gasse; die Zweifel haben sich indess in neuerer Zeit gelöst und man hat sich dahin geeinigt, dass das in der Rheingasse das richtige sei.

2) Skizze der „Adelaide," in Beethoven's Handschrift.

3) Ein Brief in Beethoven's Handschrift.

4) Ansicht des ehemaligen Klosters, das Schwarzspanier-Haus genannt.

Dieses Gebäude, in welchem Beethoven seine letzte Lebenszeit zubrachte und von welchem aus er beerdigt wurde, steht vor dem Schottenthore an dem Glacis und bildet die Ecke der Währingergasse und einer Gasse, welche seit einigen Jahren „Beethovengasse" genannt wird. In früheren Jahrhunderten war das grosse Haus ein Mönchskloster, das, wie gewöhnlich erzählt wird, unter Kaiser Joseph II. aufgehoben ward. Eine lange Reihe von Jahren wurde es von vielen Familien bewohnt und in neuester Zeit zu einer Kaserne benutzt; einem Gerüchte zufolge soll es bald niedergerissen werden. Das mit dem Kreuz bezeichnete Fenster gehörte zu Beethoven's Wohnung, die anderen Fenster gehen nach der Beethovengasse; an diesem Fenster pflegte er an Regentagen oft zu stehen.

So viel uns bekannt ist, existirt noch keine Abbildung dieses Hauses, wesshalb diese für alle Verehrer Beethoven's doppelt interessant sein wird.

5) Medaillen, welche auf L. van Beethoven geprägt worden sind.

6) Beethoven's Grab.

Diese, jedem Musiker heilige Stelle, befindet sich auf dem Währinger Friedhofe, der in seiner Blumenfülle einem Garten gleicht und durch seine Lage und die vielen schönen Denkmäler einer der freundlichsten Friedhöfe Wiens ist.

Beethoven's Grab, über welchem sich das sinnige Denkmal erhebt, welches wir hier abgebildet sehen, ist dicht an der Friedhofsmauer, an der Seite, welche nach der Stadt hinübersieht. Ueber der einfachen Steinplatte, welche den Sarg bedeckt, grünt ein Hollunderbusch.

Ungefähr sechs Schritte weiter, in einer Linie mit dem Denksteine auf Beethoven's Grabe, sehen wir das Grab von Franz Schubert mit einem einfachen Denkmal geschmückt. In einiger Entfernung, wie zu den Füssen Beethoven's, schläft unter einem weissen Marmorwürfel Goethe's einzige Enkelin, die im achtzehnten Jahre gestorbene Alma von Goethe.

Der Denkstein auf Beethoven's Grabe ist von dunkelgrauem Marmor, der Schmetterling, die Lyra und der Name sind stark vergoldet.

7) Die Beethoven-Statue in seiner Geburtsstadt Bonn steht daselbst auf dem Münsterplatze, gezeichnet und modellirt von Hähnel in Dresden, in Erz gegossen von Burgschmiet in Nürnberg.

Die Bildsäule stellt Beethoven mit entblösstem Haupte und reichfaltigem Mantelüberwurfe in vorwärtsschreitender Stellung dar; das Gesicht ist einer, über der Leiche des Verstorbenen geformten Maske nachgebildet, also durchaus ähnlich, wenn auch etwas idealisirt; sein Blick ist himmelwärts gerichtet und sein Geist scheint gerade im Fantasieren begriffen, er scheint nur noch einen Augenblick zu zögern, ehe er den in der Rechten gehaltenen Griffel auf das in der Linken gehaltene Notenheft zum Schreiben niedersenkt. Von den vier Basreliefs stellt das vordere oberhalb der einfachen Inschrift: „Ludwig van Beethoven, geboren zu Bonn MDCCLXX" die dichterisch-musikalische Begeisterung dar, wie sie, die Lyra spielend, sich auf einer schwebenden und zulauschenden Sphynx himmelan erhebt; das hintere die Symphonie, gleichfalls die Lyra anschlagend, umgeben von vier Genien mit verschiedenen Attributen, welche ebensowohl als Symbole der vier Hauptbestandtheile derselben, als auch der Haupteindrücke und Wirkungen, welche dieselbe, und namentlich bei Beethoven hervorbringt, angesehen werden können; die beiden zur Seite in kreisförmigen, mit Sinnbildern umgebenen Nischen, links die weltliche, namentlich dramatische Musik, als Muse, mit der Lyra und Tibia, so wie der tragischen und komischen Larve; und rechts die geistliche, als heilige Cäcilia, die Orgel spielend.

Das ganze Denkmal erhebt sich auf einem schöngeschliffenen weissgrauen Granitsockel, der seinerseits auf einer ähnlichen Stufe als Unterlage ruht, um welche herum sich ein sechs Fuss breites, mit Gitterwerk eingefasstes Trottoir anschliesst.

Die Statue selbst ist zehn rheinische Fuss und das ganze Denkmal nahe an sieben und zwanzig hoch.

Verzeichniss

sämmtlicher im Druck erschienenen Werke

(mit Angabe der Arrangements derselben)

von

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Das ganze Denkmal erhebt sich auf einem schöngeschliffenen weissgrauen Granitsockel, der seinerseits auf einer ähnlichen Stufe als Unterlage ruht, um welche herum sich ein sechs Fuss breites mit Gitterwerk eingefasstes Trottoir anschliesst.

Die Statue selbst ist zehn rheinische Fuss und das ganze Denkmal nahe an sieben und zwanzig hoch.

L. VAN BEETHOVEN'S WERKE.

I. Werke mit Opuszahl.

Op. 1. bis Op. 138.

Op. 1. **Drei Trios** (Es dur, G dur, C moll), für Pianoforte, Violine u. Violonc. (*Dem Fürsten Lichnowski gewidmet.*) Dieselben in Partitur mit Stimmen.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Fr. Schneider.*
Für das Pianoforte allein v. *Lobe.*
Ebenso arr. v. *Winkler.*
Trio No. 1. Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
- - 2. Ebenso (mit op. 87).
- - 3. Ebenso (mit op. 104).

Op. 2. **Drei Sonaten** (F moll, A dur, C dur), für das Pianoforte. *(I. Haydn gewidmet.)*
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *A. Brand.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *I. F. Schwencke.*
Adagio aus No. 1. mit Worten (Die Klage: Mein Glück ist entflohen) unterlegt v. *F. W.*
Allegro aus No. 1. mit Worten (Sehnsucht v. Schiller) v. *Silcher.*
Adagio aus No. 2. mit Worten (Schau ich in's Auge ihr) v. *Silcher.*
Largo aus No. 2. für das Orchester v. *Seyfried.*
Adagio aus No. 3. für das Orchester v. *Seyfried.*
Allegretto aus No. 3. mit Worten (Wiedersehen) v. *Silcher.*

Op. 3. **Grosses Trio** (Es dur), für Violine, Bratsche und Violoncell. Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für Pianoforte und Violoncell (mit op. 64).
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Stegmann.*
Für das Pianoforte zu 2 Händen v. *L. Winkler.*
Die 2 Menuetten daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 4. **Quintett** (Es dur), für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Dasselbe in Partitur.
Arrang. Als Octett (Original) für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, und 2 Fagotte. (Oeuvre posthume.) Siehe Op. 103.
Für das Pianoforte zu Händen v. *I. P. Schmidt.*
Ebenso v. *Klage.*
Für das Pianoforte v. *L. Winkler.*
Rondo darnach (Es dur) für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Horr.*
Sonate darnach (Es dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell (m. op. 63).

Op. 5. **Zwei grosse Sonaten** (F dur, G moll), für Pianoforte und Violoncell (oder Violine). *(Friedrich Wilhelm II., König von Preussen gewidmet.)*
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle v. *F. Ries.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler.*

Op. 6. **Leichte Sonate** (D dur), für das Pianoforte zu 4 Händen.
Arrang. Für Pianoforte und Flöte (oder Violine) v. *Burchard*.
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler*.
Rondo daraus für das Pianoforte allein.

Op. 7. **Grosse Sonate** (Es dur), für das Pianoforte. *(Babette de Keglevics gewidmet.)*
Arrang. Largo daraus mit Worten (Tagwerk ist vollbracht) für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 8. **Serenade** (D dur), f. Violine, Bratsche u. Violonc. Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für Guitarre, Violine und Bratsche v. *Matiegka*.
Für Pianoforte und Violine (oder Flöte) v. *A. Brand*.
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler*.
Polonaise daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.
Dieselbe für 2 Violinen.
Das Variationenthema als Lied v. *C. P.* mit Begleit. des Pianof. (Sanft wie die Frühlingssonne strahlt.)
Das Trio der Menuett als Lied v. *C. P.* mit Begleit. des Pianof. (Gott Amor und Bacchus).

Op. 9. **Drei Trios** (G dur, D dur, C moll), für Violine, Bratsche und Violoncell. (*Dem Grafen von Browne gewidmet.)* Dieselben in Partitur.
Arrang. 3 grosse Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell (m. op. 61.).
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Stegmann*.
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler*.
3 Sonaten für das Pianoforte v. *Heilmann*.
No. 1. als Sonate für Pianoforte und Violine.
No. 1. als Sonate für Pianoforte allein (m. op. 43).
No. 2. als Sonate für Pianoforte und Violine v. *F. Rahles*.

Op. 10. **Drei Sonaten.** (C moll, F dur, D dur), für das Pianoforte. (*Der Gräfin von Browne gewidmet.*)
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *I. F. Schwencke*.
No. 1. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *A. Brand*.
Adagio daraus für Violoncell und Pianoforte v. *Burchard*.
Adagio daraus als Lied (Das ist der Tag des Herrn) für eine Singst. mit Begleit. des Pianof. v. *Hübner*.
Agnus Dei darnach für Orchester und Singstimmen v. *G. B. Bierey*.
No. 2. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *A. Brand*.
No. 3. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *F. Ries*.
Largo daraus mit Worten (Dein Auge weiss etc.) für 1 Singst. mit Begleit. des Pianof.
Menuett daraus für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Dieselbe für 2 Violinen, Bratsche, Bass, Flöte 2 Oboen (oder 2 Clarinetten), 2 Hörner und Fagott v. *Baldenecker*.

Op. 11. **Grosses Trio.** (B dur), für Pianoforte, Clarinette (oder Violine) und Violoncell. (*Der Gräfin von Thum gewidmet.*)
Arrang. Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *F. Schneider*.
Für das Pianoforte allein v. *I. C. Lobe*.
Ebenso v. *L. Winkler*.

Op. 12. **Drei Sonaten** (D dur, A dur, Es dur), für Pianoforte und Violine. (*F. A. Salieri gewidmet.*)
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für Pianoforte und Flöte v. *L. Drouët*.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler*.
Andante aus No. 2 mit Worten (Mir bewahrt Dein Busen etc.) für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte.

Andante aus No. 2 für d. Orch. v. *Seyfried.*
Rondo aus No. 2 ebenso von demselben.
Adagio aus No. 3 ebenso von demselben.

Op. 13. Sonate (pathétique, C moll) **für das Pianoforte.** (*Dem Fürsten Lichnowsky gewidmet.*)

Arrang. Für neunstimmige Harmonie.
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *Blumenthal.*
Für 2 Violinen v. *F. Hartmann.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. G. Lickl.*
Ebenso v. *Fr. Mockwitz.*
Für das Pianoforte allein mit Applicatur v. *C. Czerny.*
Ebenso mit Fingersatz v. *C. W Greulich.*
Adagio daraus mit unterlegtem Text (Das Auge der Geliebten etc.) v. *Silcher.*

Op. 14. Zwei Sonaten (E dur, G dur), **für das Pianoforte.** (*Dem Baron von Braun gewidmet.*)

Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.
No. 1. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
No. 2. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
No. 2. Für 2 Violinen v. *F. Hartmann.*
Allegretto aus No. 1. für Orchester (zehnstimmig) v. *Baldenecker.*

Op. 15. Erstes Concert (C dur), **für das Pianoforte mit Begl. des Orchesters.** (*Der Fürstin Odescalchi, geb. Gräfin Keglevics gewidmet.*) **Dasselbe in Partitur.**

Arrang. Für das Pianoforte mit Begleitung v. 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell und Bass.
Eür das Pianoforte mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für 2 Pianoforte
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *I. P. Schmidt.*
Für das Pianoforte allein.
Largo daraus für das Pianoforte allein.

Op. 16. Grosses Quintett (Es dur), **für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott.**

Arrang. Für das Pianoforte mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell.
Für 2 Pianoforte von *C. Czerny.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für Pianoforte und Physharmonica oder 2 Pianofortes v. *Lickl.*
Für das Pianoforte allein v. *Winkler.*

Op. 17. Sonate (F dur), **für Pianoforte und Horn (oder Violine, oder Bratsche, oder Violoncell, oder Flöte, oder Oboe, oder Clarinette).**

Arrang. Sinfonie conc. nach der Sonate op. 17 für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Contrabass, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner v. *F. Ebers.*
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Ebenso arr. v. *Horrosé.*
Für das Pianoforte allein.
Ebenso arr. v. *L. Winkler.*
Adagio und Rondo daraus für das Pianoforte.

Op. 18. Sechs Quartette (F dur, G dur, D dur, C moll, A dur, B dur) **für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.** (*Der Fürstin von Lobkowitz gewidmet.*) **Dieselben in Partitur No. 1—6. 8. Dieselben in Partitur in einem Bande in 12.**

Arrang. Als grosse Sonaten für Pianoforte mit Violine und willkührlicher Violoncell-Begleitung (m. op. 60·)
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Mockwitz.*
Ebenso v. *C. Klage.*

Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler*.
Thème fav. mit 10 Var. aus dem Quartett No. 5 für das Pianoforte zu 4 Händen.
Rondo aus No. 6 für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Horr*.
Variationen über das Andante aus No. 5 für 2 Guitarren v. *Schuster*.
Sonate für das Pianoforte wovon der zweite Satz aus No. 5 entnommen ist.
La Malinconia aus No. 6 für das Pianoforte zu 4 Händen.
Dieselbe für das Pianoforte zu 2 Händen.

Op. 19. **Zweites Concert** (B dur) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. (*C. Nickl, Edlem von Nickelsberg gewidmet.*) Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *X. Gleichauf*.
Für das Pianoforte allein.

Op. 20. **Septett** (Es dur), für Violine, Bratsche, Horn, Clarinette, Fagott, Violoncell und Contrabass. Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für Blasinstrumente (elfstimmig) v. *Crusell*.
Ebenso (neunstimmig).
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für Flöte, Violine, 2 Bratschen und Violoncell (in G.) v. *I. Mahr*.
Für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell v. *Schwencke*.
Für Pianoforte mit Begleitung der Flöte, Violine und Violoncell v. *I. N. Hummel*.
Für Pianoforte, Violine und Violoncell v. C. *G. Belcke*.
Für Pianoforte, Clarinette (oder Violine) und Violoncell vom Componisten arr. und mit Op. 38 herausgegeben.
Für Pianoforte und Violine v. *Gleichauf*.
Für Pianoforte und Violoncell v. *C. Burchard*.
Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *G. M. Schmidt*.
Für 2 Pianofortes, oder Physharmonica und Pianoforte.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.
Ebenso v. *W. Marks*.
Ebenso v. *Fr. Mockwitz*.
Ebenso in 4 verschiednen Ausgaben.
Für das Pianoforte allein v. *C. Czerny*.
Ebenso v. *I. N. Hummel*.
Ebenso v. *Fr. Liszt*.
Ebenso v. *L. Winkler*.

Aus dem Septett einzeln:
Menuett für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.
Adagio cantabile für das Pianoforte v. *Fr. Liszt*.
Andante mit Variationen für das Pianoforte v. demselben.
Menuett und Scherzo für das Pianoforte v. demselben.
Menuett für das Pianoforte v. *C. Czerny*.
Lied nach der Menuett (Viel bildschöni Deandln gibts) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Menuett cavato für das Pianoforte.
Rondo für das Pianoforte v. *Horr*.
Variationen für das Pianoforte.
Variationen nach dem Andante für 2 Guitarren v. *Schuster* (m. Op. 3.)
Variationen daraus für Violine und Guitarre v. *Diabelli*.
Du! nach dem Adagio für Gesang und Pianoforte, nebst eigner Dichtung (Schuldlos wie Veilchenblüthe etc.) übertragen v. *Christern*.

Op. 21. **Erste grosse Symphonie** (C dur) für das Orchester. Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Oboen und 2 Hörner v. *F. Ebers*.
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für Pianoforte m. Begleit. der Flöte, Violine und Violoncell v. *I. N. Hummel*.
Für Pianoforte und Violine v. *F. W. Arnold*.
Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *G. M. Schmidt*.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.

Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Zulehner.*
Für das Pianoforte allein v. *Gelinek.*
Ebenso v. *I. N. Hummel.*
Ebenso v. *Fr. Kalkbrenner.*
Ebenso v. *L. Winkler.*

Op. 22. **Grosse Sonate** (B dur), für das Pianoforte. (*Dem Grafen von Browne gewidmet.*)
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny.*

Op. 23. **Sonate** (A moll), für Pianoforte und Violine.
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *Heinzius.*
Für Violine, Bratsche und Violoncell v. *A. Brand.*
Ebenso arr. v. *A. Uber.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte zu 2 Händen v. *L. Winkler.*

Op. 24. **Sonate** (F dur), für Pianoforte und Violine.
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *Heinzius.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Ebenso arr. v. *Halm.*
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler.*
Adagio daraus mit Worten (Eleonore) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 25. **Serenade** (D dur), für Flöte, Violine u. Bratsche. Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für Guitarre, Violine und Bratsche v. *Matiegka.*
Für Pianoforte und Flöte oder Violine vom Componisten.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Ebenso v. *I. Moscheles.*
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler.*
Andante daraus mit Worten (Du bist mir mehr als alles Glück) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 26. **Grosse Sonate** (As dur) für das Pianoforte. (*Dem Fürsten Lichnowsky gewidmet.*)
Arrang. Für 2 Violinen v. *F. Hartmann.*
Für das Pianoforte zn 4 Händen.
Andante daraus mit Worten (Schmückt etc.) v. *Silcher.*
Dasselbe mit unterlegten Worten v. *F. K. Griepenkerl.* (Mit Adagio aus der Cis moll Sonate Op. 27 No. 2.)
Dasselbe für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Dasselbe für 2 Guitarren v. *Carulli* (Op. 155)
Trauermarsch daraus:
Für Orchester.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *F. X. Chotek.*
Ebenso v. *I. P. Schmidt.*
Für das Pianoforte allein.
Ebenso in A moll.
Für die Guitarre v. *S. Volker.*
Lieblings-Variationen daraus für das Pianoforte.
Das Variationenthema als Lied (Wo der Mond mit bleichem Schimmer) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Hübner.*
Dasselbe als Lied (Entfernt von der heimischen, traulichen Flur) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Dasselbe als Gesang (Aus dunkelm Laub) für eine Tenor und 2 Bassstimmen.

Op. 27. **Zwei Sonaten** (Es dur, Cis moll), (beide zugenannt: Sonata quasi una fantasia) für das Pianoforte. (*Der Fürstin Lichtenstein gewidmet.*)
Arrang. Adagio aus No. 2 als Kyrie für Gesang und Orchester in Partitur v. *G. B. Bierey.*
Dasselbe als Kyrie eleison für Gesang. Partitur und Stimmen.

Dasselbe mit unterlegten Worten für Gesang und Pianoforte v. *F. K. Griepenkerl.* (Mit dem Andante aus Op. 26.)
Dasselbe als Duett für 2 Violinen v. *F. Hartmann.*
Allegretto aus No. 2. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Andante aus No. 1. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Allegro (4. Satz) aus No. 1. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Adagio aus No. 2. Als Lied (Es zieht ein stiller Engel) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Hübner.*

Op. 28. **Grosse Sonate** (Pastorale D dur), für das Pianoforte. *(Joseph Edlem von Sonnenfels gewidmet.)*
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *G. B. Bierey* (m. Op. 14.)
Ebenso v. *F. Ries.*
Für Violine, Bratsche und Violoncell v. *A. Uber.*

Op. 29. **Quintett** (C dur), für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. (*Dem Grafen von Fries gewidmet.*) Dasselbe in Partitur. 8. In Partitur. 12.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *X. Gleichauf.*
Ebenso v. *C. Klage.*
Ebenso v. *I. P. Schmidt.*
Ebenso das Rondo daraus v. *I. P. Schmidt.*
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler.*

Op. 30. **Drei Sonaten** (A dur, C moll, G dur), für Pianoforte und Violine. (*Dem Kaiser Alexander I. gewidmet.*)
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *P. G. Heinzius.*
Für Pianoforte und Flöte v. *L. Drouet.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler.*
No. 2 mit Worten (Gruss der Seelen etc.) für Gesang und Pianoforte v. *Silcher.*
No. 3 für Flöte, Violine, 2 Bratschen und Violoncell (m. Op. 85.)

Op. 31. **Drei Sonaten** (G dur, D moll, Es dur), für das Pianoforte.
Arrang. No. 1. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell vom Componisten.
No. 3. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *F. Ries.*
No. 1. Für Violine, Bratsche und Violoncell v. *A. Uber.*
No. 2 und 3. Für 2 Violinen v. *F. Hartmann.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 32. (No. 32.) **An die Hoffnung** (von Tiedge) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 33. **Bagatellen** (7 pièces), für das Pianoforte.
Arrang. No. 4. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
No. 6 Ebenso.

Op. 34. **Sechs Variationen über ein Original-Thema** (F dur), für das Pianoforte. *(Der Fürstin Odeschalchi gewidmet.)*
Arrang. Das Thema für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Adagio mit Worten v. *C. P.* (Abschiedslied: Des Schicksals ernste Mächte etc.)
Abschiedslied nach dem Thema (Des Schicksals ernste Mächte) für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre v. *A. Diabelli.*

Op. 35. **Funfzehn Variationen mit einer Fuge** (Es dur), für das Pianoforte. (*Dem Grafen Lichnowsky gewidmet.*)

Op. 36. **Zweite Symphonie** (D dur), f. d. Orchester. Dieselbe in Partitur. 8.
Arrang. Für 2 Violinen, 2 Bratschen, Bass, 2 Oboen und 2 Hörner v. *F. Eber.*
Für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell (oblig.), Contrabass, Flöte und 2 Hörner (ad lib.) v. *F. Ries.*
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für Pianoforte mit Violine, Flöte und Violoncell v. *I. N. Hummel.*
Für Pianoforte, Violine und Violoncell vom Componisten.
Für Pianoforte und Violine v. *F. W. Arnold.*

Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *E. Hoffmann.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny.*
Ebenso v. *Enkhausen.*
Ebenso v. *Fr. Mockwitz.*
Ebenso (Bonn).
Für das Pianoforte allein v. *I. N. Hummel.*
Ebenso v. *Kalkbrenner.*
Ebenso v. *L. Winkler.*
Andante daraus mit unterlegten Worten (Frage von Kerner) v. *Silcher.*
Larghetto daraus für Physharmonika und Pianoforte v. *Lickl.*
Larghetto daraus als Menuett für Pianoforte.

Op. 37. **Drittes Concert** (C moll), für d. Pianoforte mit Begl. d. Orchesters. *(Dem Prinzen Louis Ferdinand von Preussen gewidmet.)* Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *I. P. Schmidt.*
Für das Pianoforte allein.
Rondo (Finale) daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 38. **Grosses Trio** (Es dur), für Pianoforte, Clarinette (oder Violine) und Violoncell, nach dem Septett Op. 20. arrangirt vom Componisten.
(Siehe Op. 20)

Op. 39. **Zwei Präludien durch alle 12 Dur-Tonarten** für Pianoforte oder Orgel.

Op. 40. **Romanze** (G dur), für die Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte und Horn.
Arrang. Für die Violine mit Pianoforte.
Für das Pianoforte allein v. *L. Winkler.*
Für das Pianoforte allein v. *F. W. Eppner.*

Op. 41. **Serenade** (D dur), für Pianoforte und Flöte (oder Violine) arrangirt nach der Serenade Op. 25 vom Componisten.
(Siehe Op. 25.)

Op. 42. **Notturno** (D dur), für Pianoforte und Bratsche arrangirt nach der Serenade Op. 8. vom Componisten.
(Siehe Op. 8.)
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein v. *Eppner.*
Polonaise daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.
Dieselbe für das Pianoforte allein.
Dieselbe für 2 Violinen.
Dieselbe für Guitarre und Flöte oder Violine.

Op. 43. **Die Geschöpfe des Prometheus** Ballet.
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *Zulehner.*
Quartett daraus für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell v. *Zulehner.*
Für eine Flöte.
Für Pianoforte und Violine v. *Zulehner.*
Für das Pianoforte allein.
Ouvertüre allein für das Orchester.
Für Pianoforte, Violine, Flöte, und Violoncell v. *I. N. Hummel.*
Für Harfe und Pianoforte mit willkührlicher Begl. v. Violine und Violoncell.
Für Pianoforte und Violine.
Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *G. M. Schmidt.*
Für 2 Pianofortes zu 4 Händen v. *C. Czerny.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.
Allegretto aus No. 6. für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
No. 8. für das Pianoforte zu 4 Händen.
Siehe Op. 9.

Op. 44. **Vierzehn Variationen** (Es dur), für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Op. 45. **Drei grosse Märsche** (C dur, Es dur, D dur), für das Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 46. **Adelaide** (Gedicht von Matthison), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Arrang. Mit deutschem, französischem und italienischem Text für Sopran.
Ebenso für Alt oder Bariton.
Mit englischem Texte für Sopran oder Tenor oder Mezzo-Sopran oder Bariton.
Mit deutschem und italienischem Texte und Begleitung der Guitarre
Mit französischem und italienischem Texte und Begleitung der Guitarre.
Mit deutschem, französischem und italienischem Texte und Begleitung des Pianoforte und Horn oder Fagott oder Bassethorn oder Violoncell oder Bratsche von *Heuschkel*.
Für Violine solo v. *L. de St. Lubin*.
Für Violoncell und Pianoforte v. *R. E. Bockmühl*.
Ebenso v. *I. I. F. Dotzauer*.
Für Flöte und Pianoforte variirt.
Für Pianoforte und Violoncell.
Für Pianoforte und Flöte.
Für Physharmonica und Pianoforte oder für 2 Pianofortes v. *Lickl*.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.
Ebenso v. *Horr*.
Ebenso v. *G. W. Marks*.
Für das Pianoforte allein v. *Behrens*.
Ebenso (im leichten Stil) v. *S. Burkhardt*.
Ebenso v. *H. Cramer*.
Ebenso v. *C. Czerny*.
Ebenso v. *C. W. Ellissen*.
Ebenso v. *Horr*.
Ebenso (in Notturnoform) v. *Hüttner*.
Ebenso v. *Kullack*.
Ebenso (mit einer grossen Cadenz) v. *Fr. Liszt*.
Ebenso v. *C. Voss*. (Op. 51 No. 3.)
Ebenso v. *Kullack*, und erleichtert v. *E. D. Wagner*.
Ebenso v. *R. Willmers*.
Ebenso v. *Zogbaum*. (Op. 40.)

Op. 47. **Sonate** (A dur), (Scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto), für Pianoforte und Violine. *(R. Kreutzer gewidmet.)*

Arrang. Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell v. *F. Hartmann*.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.
Ebenso.
Für das Pianoforte allein v. *C. Czerny*.
Ebenso v. *L. Winkler*.
Die Variationen daraus für Pianoforte und Violine.
Dieselben für das Pianoforte allein.
Variationen fav. für das Pianoforte zu 4 Händen.
Andante daraus für das Pianoforte (une pensée).
Dasselbe für das Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 48. **Sechs Lieder von Gellert** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Einzeln: No. 1. 3. 4. 5. 6.

Arrang. No. 2. 4. 5. 6. für das Pianoforte v. *Fr. Liszt*.
No. 5. für 4 Männerstimmen mit Orchester oder Pianoforte v. *B. Damcke*.

Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** (G moll, G dur), für das Pianoforte.

Einzeln: die Menuett aus No. 2.

Op. 50. **Romanze** (F dur), für die Violine mit Begl. von 2 Violinen, Bratsche, Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Hörnern und 2 Fagotten.
Arrang. Für das Pianoforte v. *L. Winkler*.
Ebenso v. *Joachim Raff*.
Als Rondo brillant für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*. (Op. 44).
Für die Violine mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 51. **Zwei Rondo's** (C dur G dur), für das Pianoforte.
Arrang. No. 2. Für Violine und Violoncell v. *A. Uber*.

Op. 52. **Acht Gesänge und Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Einzeln No. 1. Mit Guitarre.
No. 1. Mit Pianoforte.
No. 2. Mit Pianoforte.
No. 3. Mit Pianoforte
No. 4. Mit Pianoforte,
No. 5. Mit Pianoforte.
No. 6. Mit Pianoforte.
No. 6. Mit Guitarre.
No. 6. Mit Guitarre arr. v. *Sippel*.
No. 6. Mit Pianoforte.
No. 7. Mit Pianoforte.
No. 7. Mit Guitarre.
No. 8. Mit Pianoforte.
No. 8. Mit Guitarre.

Op. 53. **Grosse Sonate** (C dur), für das Pianoforte. *(Dem Grafen von Waldstein gewidmet.)*
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Succo*.

Op. 54. **Sonate** (No. 51. F dur). für das Pianoforte.

Op. 55. **Dritte Symphonie** (Es dur), (Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un grand' uomo), für das Orchester. *(Dem Fürsten von Lobkowitz gewidmet.)* Dieselbe in Partitur 8.
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Contrabass v. *F. Ebers*.
Für Flöte, 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell u. Contrabass v. *G. I. Kerner*.
Für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell.
Für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncell v. *I. N. Hummel*.
Für Pianoforte, Flöte uud Violoncell.
Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *E. Hofmann*.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.
Ebenso v. *A. E. Müller*.
Für das Pianoforte allein v. *I. N. Hummel*.
Ebenso v. *Fr. Kalkbrenner*.
Ebenso v. *L. Winkler*.
Trauermarsch daraus für 2 Pianofortes oder Pianoforte und Orgel (oder Harmonium) v. *S. Neukomm*.
Derselbe für das Pianoforte v. *Fr. Liszt*.
Derselbe für das Pianoforte.
Derselbe für Physharmonica und Pianoforte v. *Lickl*.
Siehe Op. 87.

Op. 56. **Concert** (C dur), für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Begleitung des Orchesters. Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte allein.
Polonaise daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.
Dieselbe für das Pianoforte allein.

Op. 57. **Grosse Sonate** (No. 54. appassionata, F moll), für das Pianoforte. (*Dem Grafen von Brunswick gewidmet.*)

Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Clara Wiek und Beethoven, Gedicht von Grillparzer, mit Motiven obiger Sonate musikalisch gegeben für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *I. Vesque von Püttlingen.*

Andante daraus mit unterlegten Worten (An die Nacht) f. Sopran oder Tenor v. *Silcher.*

Op. 58. **Viertes Concert** (G dur), für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. (*Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.*) Dassselbe in Partitur.

Arrang. Für das Pianoforte allein.

Siehe Op. 31. 69.

Op. 59. **Drei grosse Quartette** (F dur, E moll, C dur), für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. (*Dem Fürsten Rasoumoffsky gewidmet.*) Dieselben in Partitur 8. Dieselben in Partitur 16.

Arrang. Als Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell v. *F. Hartmann.*

Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Stegmann.*

Andante fav. aus No. 3. Für 2 Guitarren v. *Schuster.* (Op. 5.)

Sonate für das Pianoforte, wovon der erste Satz dem Quartett No. 3. entnommen ist.

Siehe Op. 69.

Op. 60. **Vierte Symphonie** (B dur), für das Orchester. (*Dem Grafen von Oppersdorf gewidmet.*) Dieselbe in Partitur.

Arrang. Für 2 Violinen, 2 Bratschen, und Violoncell.

Für Pianoforte m. Begl. von Violine, Flöte und Violoncell v. *I. N. Hummel.*

Für 2 Pianofortes.

Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *Dietrich.*

Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny.*

Ebenso v. *F. Mockwitz.*

Ebenso v. *Watts.*

Für das Pianoforte allein v. *I. N. Hummel.*

Ebenso v. *Fr. Kalkbrenner.*

Siehe Op. 18.

Op. 61. **Concert** (D dur), f. die Violine mit Begleitung des Orchesters. (*Seinem Freunde von Breuning gewidmet.*) Dasselbe in Partitur.

Arrang. Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.

Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *X. Gleichauf.*

Für das Pianoforte allein.

Siehe Op. 9.

Op. 62. **Ouverture zur Tragödie Coriolan** (C moll), für das Orchester. (*Dem Hofsecretair von Collin gewidmet.*) Dieselbe in Partitur.

Arrang. Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *G. M. Schmidt.*

Für 2 Pianofortes v. *C. Czerny.*

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Für das Pianoforte allein.

Op. 63. **Grosse Sonate** (Es dur), f. Pianoforte, Violine und Violoncell nach dem Quintett Op. 4. arrangirt vom Componisten.

Siehe Op. 4.

Op. 64. (No. 64.) **Grosse Sonate** (Es dur), für Pianoforte mit Begleitung des Violoncells, nach dem Trio Op. 3. arrangirt vom Componisten.

Siehe Op. 3.

Op. 65. **Scene und Arie** (italienisch und deutsch), („Ah! perfido“ Ha! treuloser etc.), für eine Sopranstimme mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte.

Arrang. Mit Begleitung des Pianoforte (italienisch und deutsch).

Ebenso (deutsch).

Op. 66. **Zwölf Variationen** (F dur), für Pianoforte und Violoncell (oder Violine), (Ueber: ein Mädchen oder Weibchen).
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 67. **Fünfte Symphonie** (C moll), f. d. Orchester. Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell v. *F. Ebers.*
Für Pianoforte mit Begl. von Flöte, Violine und Violoncell v. *I. N. Hummel.*
Für Pianoforte, Violine und willkührliche Violoncell-Begleitung v. *I. André.*
Für Pianoforte und Violine v. *I. André.*
Für Pianoforte und Violoncell v. *I. André.*
Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *E. Hofmann.*
Für 2 Pianofortes v. *M. C. Eberwein.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny.*
Ebenso v. *F. Ebers.*
Ebenso v. *Fr. Schneider.*
Für das Pianoforte allein v. *I. N. Hummel.*
Ebenso v. *Fr. Kalkbrenner.*
Ebenso v. *Fr. Liszt.*
Andante daraus mit Worten (Ohne dich, was wär' mein Leben!) für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Silcher.*

Op. 68. **Sechste Symphonie** (Pastorale, F dur), für das Orchester. Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncells v. *Fischer.*
Für Pianoforte mit Begl. von Flöte, Violine und Violoncell v. *I. N. Hummel.*
Für Pianoforte, Violine und Violoncell v. *C. G. Belcke.*
Für Pianoforte mit Violine oder Flöte.
Für 2 Pianofortes v. *Eberwein.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny.*
Ebenso v. *Fr. Mockwitz.*
Ebenso v. *Watts.*
Für das Pianoforte allein v. *I. N. Hummel.*
Ebenso v. *Fr. Kalkbrenner.*
Ebenso v. *Fr. Liszt.*
Sonate für das Pianoforte daraus.

Op. 69. **Grosse Sonate** (A dur), f. Pianoforte und Violoncell (oder Violine). (*Dem Baron von Gleichenstein gewidmet.*)
Arrang. Für Pianoforte und Violine.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *I. P. Schmidt.*

Op. 70. **Zwei Trios** (D dur, Es dur), für Pianoforte, Violine und Violoncell. (*Der Gräfin Marie von Erdödy, geb. Gräfin von Niszky gewidmet.*)
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *F. Mockwitz.*
Ebenso v. *G. Reichardt.*

Op. 71. **Sextett** (Es dur), für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte.
Arrang. Für Pianoforte, Violine und Violoncell (oder Pianoforte, Clarinette und Fagott) v. *Wustrow.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *X. Gleichauf.*
Ebenso.

Op. 72. **Leonore. Oper in zwei Akten.** (Erste und zweite Bearbeitung). Vollständiger Klavierauszug.
Arrang. Leonore. Oper in zwei Akten. Klavierauszug (vergriffen).
Ouverture (No. 3.) und Gesänge (wie oben) aus der Oper Fidelio (Leonore). Klavierauszug. Neue Ausgabe (vergriffen).
Erste Ouverture. (C dur, m. Op. 138 aus Beethoven's Nachlass) f. das Orchester. Dieselbe in Partitur.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.

Zweite Ouverture (C dur) für das Orchester. Dieselbe in Partitur.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.
Dritte Ouverture (C dur), für das Orchester. Dieselbe in Partitur.
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell v. *C. G. Müller.*
Für das Pianoforte zu 8 Händen v. *G. M. Schmidt.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.

Op. 72. **Fidelio** (Leonore). **Oper in zwei Akten.** (Dritte Bearbeitung). Klavierauszug. Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für neunstimmige Harmoniemusik.
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell.
Für Pianoforte und Violine (oder Flöte) v. *Grabeler.*
Für Pianoforte und Violine v. *A. Brand.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Ebers.*
Für das Pianoforte allein v. *I. P. Schmidt.*
Ebenso v. *Moscheles.*
Choix d'airs für 2 Flöten.
Ebenso für das Pianoforte v. *Moscheles.*
Auswahl beliebter Stücke daraus für das Pianoforte allein.
Sechs Favoritarien daraus für Flöte (oder Violine) und Guitarre v. *Diabelli.*
Marsch daraus für das Pianoforte.
Potpourri daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.
Dasselbe für das Pianoforte allein.
Textbuch zu der Oper.
Ouverture (oder vierte Ouverture zu Leonore E dur) f. d. Orchester. Dieselbe in Partitur.
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für Pianoforte und Violine.
Für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *G. M. Schmidt.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.

Op. 73. **Fünftes Concert** (Es dur), für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. (*Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.*) Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *X. Gleichauf.*
Für das Pianoforte allein v. *I. Moscheles.*
Rondo daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.
Dasselbe für das Pianoforte allein.

Op. 74. **Quartett** (Es dur), für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. (*Dem Fürsten von Lobkowitz gewidmet.*) Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für Pianoforte, Violine und Violoncell v. *C. G. Belcke.*
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *I. P. Schmidt.*
Ebenso v. *F. X. Gleichauf.*

Op. 75. **Sechs Gesänge von Goethe** für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. *(Der Fürstin von Kinsky geb. Gräfin von Kerpen gewidmet.)*
Einzeln No. 1.
No. 1. Mit Begleitung der Guitarre.
No. 2. 3. 4.
No. 4. Mit Begleitung der Guitarre.
No. 5. 6.
No. 5. 6. Mit Begleitung der Guitarre.
Siehe Op. 16.

Op. 76. **Variationen** (D dur), für das Pianoforte. (*Seinem Freunde Oliva gewidmet.*)

Op. 77. Fantasie (G moll), für das Pianoforte. (*Seinem Freunde, dem Grafen F. von Brunswick gewidmet.*)

Arrang. Der Schlusssatz als Lied, (Rauschendes Bächlein), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Hübner*.

Op. 78. Sonate (Fis dur), für das Pianoforte. (*Der Gräfin Th. von Brunswick gewidmet.*)

Op. 79. Sonatine (G dur), für das Pianoforte.

Op. 80. Fantasie (C moll), für Pianoforte, Chor und Orchester. (*Dem König Maximilian Joseph von Baiern gewidmet.*) Dieselbe in Partitur.

Arrang. Für Pianoforte, Chor und Flöte (oder Violine), zweite Violine, Bratsche und Bass.
Ebenso mit Quartett.
Für Pianoforte und Chor.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.
Die Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Op. 81a. Charakteristische Sonate (Es dur), Les adieux, l'absence et le retour), für das Pianoforte. (*Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.*)

Arrang. Für das Orchester v. *Bierey*.

Op. 81b. Sextett (Es dur), für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und 2 obligate Hörner. Dasselbe in Partitur.

Arrang. Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Ebenso in Partitur.
Für Pianoforte, Violine (oder Bratsche) und Violoncell (m. Op. 83.).
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *I. P. Schmidt*.
Ebenso v. *F. X. Gleichauf*.
Adagio daraus mit Worten (Hört vom Strand ein Vespersingen) für 2 Soprane und 2 Bässe ohne Begleitung.

Op. 82. Vier Arietten und ein Duett (italienisch und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte.

Einzeln No. 1. 2. 3. 4. 5.
Siehe Op. 44.

Op. 83. Drei Gesänge von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (*Der Fürstin von Kinsky, geb. Gräfin von Kerpen gewidmet.*)

Einzeln No. 1. 2. 3.
No. 1. 2. Mit Begleitung der Guitarre.
No. 1. 3. Für das Pianoforte übertragen v. *Fr. Liszt*.
Siehe Op. 81.

Op. 84. Ouverture und Zwischenakte zu Goethe's Egmont. Partitur.

Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell v. *A. Brand*.
Für Pianoforte und Violine v. *A. Brand*.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *V. Wörner*.
Zwischenakte (ohne Ouverture) für das Orchester.
Dieselben für das Pianoforte allein (mit den beiden Gesängen).
Symphonie, Entr'act und Clärchens Arie für das Pianoforte allein.
No. 1 und 4. Einzeln.
Dieselben für das Pianoforte v. *Fr. Liszt*.
Die Declamation v. *Mosengeil*.
Ouverture allein für das Orchester in Partitur.
Dieselbe in Stimmen (20 stimmig).
Ebenso (11 oder 13 stimmig)
Dieselbe für Blasinstrumente (9 stimmig).
Dieselbe für türkische Musik.
Dieselbe für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Dieselbe für das Pianoforte mit Begleitung von Violine, Flöte und Violoncell v. *I. Moscheles.*
Dieselbe für 2 Pianofortes zu 8 Händen v. *G. M. Schmidt.*
Dieselbe für 2 Pianofortes zu 4 Händen.
Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen.
Dieselbe für das Pianoforte allein.
Dieselbe v. *Kullak.*

Op. 85. **Christus am Oelberge, Oratorium** für Solo- und Chorstimmen mit Orchester. Partitur. Orchesterstimmen. Singstimmen compl. Solostimmen. Chorstimmen.
Arrang. Klavierauszug mit Text.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *E. F. Richter.*
Für das Pianoforte allein v. *C. Czerny.*
Für Flöte, Violine, 2 Bratschen und Violoncell.
Siehe Op. 30.

Op. 86. **Messe** (3 Hymnen, C dur), für 4 Singstimmen und Orchester. *(Dem Fürsten von Kinsky gewidmet.)* Partitur. Orchesterstimmen. Singstimmen.
Arrang. Klavierauszug mit Text.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *F. X. Gleichauf.*
Ebenso v. *C. Czerny.*
Für das Pianoforte allein.
Ebenso v. *C. Czerny.*

Op. 87. **Trio** (C dur), f. 2 Oboen u. englisches Horn. Dasselbe in Partitur 16. (m. Op. 55.)
Arrang. Für 2 Violinen und Bratsche (m. Op. 55.).
Für Violine, Bratsche und Violoncell (m. Op. 29.).
Für 2 Violinen und Bass (oder Fagott) (m. Op. 29.).
Für 2 Flöten und Bratsche (m. Op. 29.).
Für 2 Clarinetten und Fagott (m. Op. 29.).
Als Sonate für Pianoforte und Violine.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *F. X. Gleichauf.*
Adagio daraus mit Worten (Schläfst du, lieb Bräutchen etc.) für 3 Sopranstimmen ohne Begleitung.
Siehe Op. 1. No. 2.

Op. 88. **Das Glück der Freundschaft** (Lebensglück). (Vita felice).

Op. 89. **Polonaise** (C dur), für das Pianoforte. *(Der Kaiserin von Russland Elisabetha Alexiewna gewidmet.)*

Op. 90. **Sonate** (E moll), f. das Pianoforte. *(Dem Grafen Lichnowsky gewidmet.)*
Arrang. Erster Satz daraus mit Worten (Wie rastlos unaufhaltsam) für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Silcher.*
Zweiter Satz daraus mit Worten (Die Schwalben sind fortgezogen) f. 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Hübner.*

Op. 91. **Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria** für das Orchester. *(Dem Prinz-Regenten von England Georg August Friedrich gewidmet.)* Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für Harmoniemusik (9 stimmig).
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für Pianoforte, Violine und Violoncell.
Für 2 Pianofortes.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.

Op. 92. **Siebente Symphonie** (A dur), für das Orchester. *(Dem Reichsgrafen M. v. Fries gewidmet.)* Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für Harmoniemusik (9 stimmig).
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für Pianoforte, Violine, Flöte und Violoncell v. *I. N. Hummel.*

Für Pianoforte, Violine und Violoncell.
Für 2 Pianofortes.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Ebenso v. *C. Czerny.*
Ebenso v. *Fr. Mockwitz.*
Für das Pianoforte allein.
Ebenso v. *I. N. Hummel.*
Ebenso v. *Fr. Liszt.*
Allegretto daraus für Physharmonica und Pianoforte v. *Lickl.*
Dasselbe mit Worten (Wiegt ihn hinüber) für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Silcher.*
Dasselbe ebenso (Hoch auf dem alten Thurme) für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Hübner.*
Mittelsatz aus demselben ebenso (Weste säuseln deinen Namen).

Op. 93. **Achte Symphonie** (F dur), für das Orchester. Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für Harmoniemusik (9 stimmig).
Für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell.
Für Pianoforte, Violine und Violoncell.
Für 2 Pianofortes.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Ebenso v. *C. Czerny.*
Für das Pianoforte allein.

Op. 94. **An die Hoffnung** (aus Tiedge's Urania), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte). *(Der Fürstin von Kinsky, geb. Gräfin von Kerpen gewidmet)*

Op. 95. **Quartett** (F moll), f. 2 Viol., Bratsche u. Violonc. (*Seinem Freunde, dem Hofsecretair Nic. Zmeskall von Domanovetz gewidmet.*) Dasselbe in Partitur 16.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *F. X. Gleichauf.*

Op. 96. **Sonate** (G dur), für Pianoforte und Violine. (*Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.*)
Arrang. Für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Op. 97. **Grosses Trio** (B dur), für Pianoforte, Violine und Violoncell. (*Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.)*
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny.*
Rondo daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.
Hymne nach Beethoven von Goethe (Wer darf ihn nennen etc.) zusammengefügt und zur Bekränzung des Bonner Denkmals bei dessen feierlicher Enthüllung am 11. August 1845 dargebracht v. *F. Schmidt.* (Nach diesem Trio arrangirt.)
Andante daraus für Physharmonica und Pianoforte v. *Lickl.*

Op. 98. **An die ferne Geliebte.** (Ein Liederkreis von Al. Jeitteles), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 99. **Der Mann von Wort.** (Gedicht von F. A. Kleinschmid), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 100. **Merkenstein.** (Ein Schloss nächst Baden). (Gedicht von I. P. Rupprecht), für eine oder zwei Singstimmen mit Begleit. des Pianoforte.

Op. 101. **Sonate** (A dur), f. d. Pianoforte. *(Der Freiin Dor. Ertmann gewidmet.)*

Op. 102. **Zwei Sonaten** (C dur, D dur), für Pianoforte und Violoncell (oder Violine). *(Der Gräfin Marie von Erdödy, geb. Gräfin von Niszky gewidmet.)*
Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny.*

Op 103. **Grosses Octett** (Es dur), für 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte, nach dem Quintett Op. 4. arrangirt vom Componisten.
Siehe Op. 4.

Op. 104. **Quintett** (C moll), für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell nach dem Trio Op. 1. No. 3. arrangirt vom Componisten.
Siehe Op. 1. No. 3.

Op. 105. **Sechs variirte Themen** (sehr leicht ausführbar), für das Pianoforte allein, oder mit beliebiger Begleitung einer Flöte oder Violine. (In zwei Lieferungen).

Op. 106. **Grosse Sonate** (B dur), für das Pianoforte. (Hammer—Clavier) (*Dem Erzherzog Rudolph, Cardinal und Fürstbischof von Olmütz gewidmet.*)
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Ebers*.
Adagio daraus mit Worten (Das Grab ist tief und stille) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Hübner*.

Op. 107. **Zehn variirte Themen**, für das Pianoforte mit beliebiger Begleitung einer Flöte oder Violine. (In fünf Lieferungen).

Op. 108. **Fünfundzwanzig schottische Lieder** (mit deutschem u. englischem Text), für eine Singstimme, begleitet von Pianoforte, Violine u. Violoncell obligat. (*Dem Fürsten A. H. Radziwill gewidmet vom Verleger.*)
Arrang. 1. Heft (der 1. Ausgabe. Enthält No. 22. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. der gegenwärtigen) dreistimmig für Alt (oder Mezzo-Sopran), Tenor und Bass mit willkührlicher Pianofortebegleitung v. *Iulius Becker*.

Op. 109. **Sonate** (E dur), für das Pianoforte. (*Dem Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet*)

Op. 110. **Sonate** (As dur), für das Pianoforte.

Op. 111. **Sonate** (C moll), f. das Pianoforte. (*Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.*)

Op. 112. **Meeresstille und glückliche Fahrt.** (Gedicht von I. W. von Goethe), für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. (*Dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe gewidmet.*) Dieselbe in Partitur, Klavierauszug und Singstimmen.
Siehe Op. 119.

Op. 113. 114. **Die Ruinen von Athen.** Ein Fest- u. Nachspiel mit Chören und Gesängen zur Eröffnung des Theaters in Pesth im Jahre 1812 verfasst von A. v. Kotzebue. (*Dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen gewidmet von den Verlegern.*) Partitur. Ouver. in Partitur. (Op. 113.) Orchesterstimmen.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.
Feierlicher Marsch und Chor (No. 6.) in Partitur. (Op. 114.) Orchesterstimmen.
Für das Pianoforte zu 4 Händen (Feierlicher Einzugsmarsch, aufgeführt in dem Gelegenheitsgedicht: „Die Weihe des Hauses," bei Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt zu Wien. Op. 114.)
Für das Pianoforte allein.
Derwisch-Chor für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.

Op. 115. **Grosse Ouverture** (Namensfeier) (C dur), für das Orchester. (*Dem Fürsten A. H. Radziwill gewidmet.*) Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.
Für das Pianoforte allein von demselben.

Op. 116. **Terzett,** (Tremate, empi, tremate!) für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Orchesters. Klavierauszug.

Op. 117. **Ouverture zu König Stephan** (Es dur), (geschrieben zur Eröffnung des Theaters in Pesth) für das Orchester. Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. A. v. Winkhler*.
Triumphmarsch aus der Oper König Stephan für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. A. v. Winkhler*.

Op. 118. **Elegischer Gesang** für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell oder des Pianoforte. (*Seinem Freunde Iohann Freiherrn von Pasqualati gewidmet.)*

Op. 119. **Zwölf neue Bagatellen** für das Pianoforte.

Op. 120. **33 Veränderungen** (über einen Walzer von Diabelli, C dur), für das Pianoforte. *(Antonie von Brentano geb. Edlen von Birkenstock gewidmet.)*

Op. 121[a]. **Adagio, Variationen und Rondo** (G dur), (Ueber: Ich bin der Schneider Kakadu).

Op. 121[b]. **Opferlied** (von Friedrich von Matthison), für eine Singstimme mit Chor und Orchesterbegleitung. Dasselbe in Partitur.
Arrang. Klavierauszug und Stimmen.
Siehe Op. 128.

Op. 122. **Bundeslied** (von I. W. v. Goethe), für 2 Solo- und 3 Chorstimmen mit Begleitung von 2 Clarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten. Dasselbe in Partitur. Orchesterstimmen.
Arrang. Klavierauszug und Stimmen.

Op. 123. **Messe.** (Missa solennis), (D dur), für 4 Solostimmen, Chor und Orchester mit beigefügter Orgelbegleitung. *(Dem Cardinal und Erzbischof von Olmütz Erzherzog Rudolph Iohann gewidmet.)* Dieselbe in Partitur. Klavierauszug. Singstimmen complet. Chorstimmen. Eine kurze erklärende Beschreibung über die Messe.

Op. 124. **Festouverture** (Weihe des Hauses) (C dur), für das Orchester. *(Dem Fürsten Nicolaus von Galitzin gewidmet.)* Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für Pianoforte und Violine v. *A. Brand*.
Für 2 Pianofortes zu 8 Händen.
Ebenso v. *G. M. Schmidt*.
Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.
Ebenso v. *C. W. Henning*.
Für das Pianoforte allein v. *C. Czerny*.

Op. 125. **Neunte Symphonie mit Schlusschor** über Schiller's Ode „An die Freude" (D moll), für das Orchester, 4 Solo- und 4 Chorstimmen. *(Dem König Friedrich Wilhelm III. v. Preussen gewidmet.)* Dieselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny*.
Für das Pianoforte allein. Erster Theil von *Fr. Kalkbrenner*. Zweiter Theil (Finale) v. *Esser*.
Schlusschor im Klavierauszuge v. *Rink*.
Für das Pianoforte allein.
Einzelne Chorstimmen.

Op. 126. **Sechs Bagatellen** für das Pianoforte.

Op. 127. **Quartett** (Es dur), für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. *(Dem Fürsten Nicolaus von Galitzin gewidmet.)* Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *Rummel*
Nach dem Adagio hieraus: Beethoven's Heimgang: „Es wand sein Geist sich von des Staubes Banden los," für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 128. **Der Kuss. Ariette** (Gedicht von Weisse), (Ich war bei Chloen ganz allein), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Arrang. Für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre.

Op. 129. **Rondo a capriccio** (G dur), f. d. Pianof. (Aus dem Nachlasse.)

Op. 130. **Quartett** (B dur), für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. *(Dem Fürsten Nicolaus von Galitzin gewidmet.)* Dasselbe in Partitur.

Op. 131. **Quartett** (Cis moll), für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. *(Dem Baron von Stutterheim gewidmet.)* Dasselbe in Partitur.

Op. 132. **Quartett** (A moll), f. 2 Violinen, Bratsche u. Violonc. *(Dem Fürsten Nicolaus von Galitzin gewidmet.)* (Aus dem Nachlasse). Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *A. B. Marx.*

Op. 133. **Grosse Fuge** (tantôt libre, tantôt recherchée), (B dur), für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell. *(Dem Cardinal Erzherzog Rudolph gewidmet.)* Dieselbe in Partitur.
Siehe Op. 134.

Op. 134. **Grosse Fuge** (tantôt libre, tantôt recherchée), (B dur), für das Pianoforte zu 4 Händen, nach der Fuge Op. 133. arrangirt vom Componisten.

Op. 135. **Quartett** (F dur), für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. *(Seinem Freunde Iohann Wolfmeier gewidmet.)* (Aus d. Nachlasse). Dasselbe in Partitur.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *A. B. Marx.*

Op. 136. **Der glorreiche Augenblick. Cantate** (gedichtet von Dr. Al. Weissenbach), für 4 Singstimmen und Orchester. Am Wiener Congresse 1814 zum ersten Male aufgeführt. *(Dem Kaiser von Oesterreich Franz I., dem Kaiser von Russland Nicolaus I. und dem König von Preussen Friedrich Wilhelm III. gewidmet von dem Verleger.)* Partitur.
Mit anderem Texte auch unter dem Titel:
Preis der Tonkunst. Cantate (gedichtet von Fr. Rochlitz), für 4 Singstimmen u. Orchester. Partitur. In einzelnen Gesang- und Orchesterstimmen. Im vollständigen Klavierauszuge. Die Singstimmen hierzu apart.
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C Czerny.*
Für das Pianoforte allein v. *C. Czerny.*

Op. 137. **Fuge** (D dur), für 2 Violinen, 2 Bratschen, und Violoncell. (Componirt am 28. Novbr. 1817).
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.

Op. 138. **Ouverture zur Oper Leonore** (C dur), (Aus dem Nachlasse. Componirt im Jahre 1805).
Siehe Op. 72. Ouverture No. 1.

II. Werke ohne Opuszahl.

A. Für das Orchester.

Allegretto (Es dur). *(Beethoven's Freunde Ch. Holz gewidmet von den Verlegern.)* (Aus dem Nachlasse nach der Original-Partitur.)

Triumphmarsch aus dem Trauerspiel Tarpeja (C dur).
Arrang. Für das Pianoforte zu 2 Händen.
Ebenso zu 4 Händen.

B. Für Streichinstrumente.

Andante favori (F dur), für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.
Arrang. Für das Pianoforte allein.
Lied darnach (Diesen Frieden, diese Wonne) für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte v. *Silcher.*

C. Für Blasinstrumente.

Rondino (Es dur), für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner. (Aus dem Nachlasse.)
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen v. *C. Czerny.*
Für das Pianoforte allein v. *C. Czerny.*

Drei Duos (C dur, F dur, B dur), für Clarinette und Fagott.

D. Für das Pianoforte mit und ohne Begleitung.

1. Für das Pianoforte mit Orchester, Quartette, Trios.

Rondo (B dur). mit Begleitung des Orchesters. (Aus dem Nachlasse).
Arrang. Für das Pianoforte m. Begleitung von 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell.
Für das Pianoforte zu 4 Händen.
Für das Pianoforte allein.

Drei Original-Quartette (Es dur, D dur, C dur), (Aus dem Nachlasse).
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Kleines Trio in einem Satze (B dur), für Pianoforte, Violine und Violoncell (1812 componirt.) *(Seiner kleinen Freundin M. B. gewidmet.)*

Trio (Es dur), für Pianoforte, Violine und Violoncell. (Aus dem Nachlasse.)

2. Für Pianoforte und Violine (oder Violoncell).

Rondo (G dur), für Pianoforte und Violine.

Zwölf Variationen (F dur), f. Pianoforte u. Violine. (Thema aus der Oper Figaro: Se vuol ballare). *(Eleonore von Breuning gewidmet.)*

Zwölf Variationen (G dur), für Pianoforte und Violine (oder Violoncell). (Thema aus dem Oratorium: Judas Maccabäus).

Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Sieben Variationen (Es dur), für Pianoforte und Violine (oder Violoncell). (Thema aus der Oper: Die Zauberflöte: Bei Männern, welche Liebe fühlen.)

Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.

3. Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Sechs Variationen (Lied mit Veränderungen: Ich denke dein) (D dur), *(Geschrieben im Jahre 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick und beiden gewidmet.)*

Variationen (Thema vom Grafen von Waldstein), (C dur).

4. Für das Pianoforte allein.

a) Sonaten, Rondos, Präludien, Variationen etc.

Drei Sonaten (Es dur, F moll, D dur), (componirt im 10. Lebensjahre). *(Dem Cardinal und Fürstbischof von Olmütz, Erzherzog Rudolph gewidmet vom Verleger.)*

Leichte Sonate (C dur), *(Eleonore von Breuning gewidmet.)*

Zwei leichte Sonatinen (G dur, F dur).

Rondo (A dur).

Praeludium (F moll).

Dernière pensée musicale (B dur).

Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Neun Variationen (C moll), (Marsch v. Dressler. Componirt im 10. Lebensjahre).

Neun Variationen (A dur), (Thema aus der Oper: Die Müllerin: Quant' è più bello. Hat der Müller). *(Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.)*

Sechs Variationen (G dur), (Thema aus der Oper: die Müllerin: Nel cor più non mi sento. Mich fliehen alle Freuden).

Zwölf Variationen (C dur), (Menuet à la Vigano).

Zwölf Variationen (A dur), (Thema: Danse russe, dansée par M^lle^ Cassentini, aus dem Ballet: das Waldmädchen), *(Der Gräfin von Browne geb. von Vietinghoff gewidmet.)*

Acht Variationen (C dur), (Thema aus der Oper: Richard Löwenherz: Une fièvre brûlante. Mich brennt ein heisses Fieber.)

Zehn Variationen (B dur), (Thema aus der Oper: Falstaff, von Salieri: La stessa, la stessissima.)

Sieben Variationen (F dur), (Thema aus der Oper: das Opferfest: Kind, willst du ruhig schlafen).

Acht Variationen (F dur), (Tändeln und scherzen).

Dreizehn Variationen (A dur), (Thema aus der Oper: Das rothe Käppchen: Es war einmal ein alter Mann).

Sechs Variationen (sehr leicht, G dur).

Arrang. Als Lied f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Holde Liebe, deine Freuden).

Dasselbe mit Begleitung der Guitarre.

Sechs leichte Variationen (Air suisse), (F dur), für Pianoforte oder Harfe.

Vierundzwanzig Variationen (Vieni, Amore), (D dur.) *(Der Gräfin von Hatzfeld, geb. Gräfin von Girodin gewidmet.)*

Sieben Variationen (God save the King) (C dur).

Fünf Variationen (Rule Britannia) (D dur).

Zweiunddreissig Variationen (C moll).

Acht Variationen (Ich hab' ein kleines Hüttchen nur) (B dur).

b) Tänze und Märsche.

Sechs ländlerische Tänze.
Arrang. In der Collection complète des Valses origin. récueillies et arrang. par *C. Czerny*. No. 8—13.

Sieben ländlerische Tänze.
Arrang. In der Collection complète des Valses orig. récueillies et arrang. par *C. Czerny*. No. 1—7.

Zwölf deutsche Tänze, welche in dem K. K. kleinen Redoutensaal in Wien aufgeführt worden.
Arrang. Dieselben ursprünglich für 2 Violinen und Bass unter dem Titel: Allemandes de la Redoute de Vienne.
Dieselben in der Collection complète des Valses orig. récueillies et arrang. par *C. Czerny*. No. 14—35.

Sechs Contretänze.
Arrang. Für 2 Violinen und Bass.

Menuett (Es dur).

Sechs Menuetten.

Zwölf Menuetten, welche in dem K. K. kleinen Redoutensaal in Wien aufgeführt worden.
Arrang. Für 2 Violinen und Bass.

Militairmarsch. (Aus dem Nachlasse).
Arrang. Für das Pianoforte zu 4 Händen.

E. Gesänge und Lieder mit und ohne Begleitung.

1. Mehrstimmige Gesänge.

Canon für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Gesang der Mönche aus Schiller's Wilhelm Tell für 2 Tenore und einen Bass.

Schlussgesang aus dem patriotischen Singspiel: Die Ehrenpforten, (Die gute Nachricht), für eine Singstimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte.

2. Einstimmige Gesänge und Lieder.

Der Abschied (La partenza), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Andenken (von Matthison), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Arrang. Mit Begleitung der Guitarre.

Empfindungen bei Lydien's Untreue (Gedicht nach dem Französischen), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Gedenke mein, f. eine Singstimme m. Begl. des Pianoforte. (Aus dem Nachlasse).

Sechs deutsche Gedichte aus Reissig's Blümchen der Einsamkeit, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Arrang. No. 1. In einem Hefte mit Gyrowetz und Seyfried. (3 Gedichte aus Reissig's Blümchen der Einsamkeit.)
No. 3 und 6. zusammen.
No. 3. In einem Hefte mit Giuliani, Moscheles, Reichardt, Kanne und Hummel. (Der Jüngling in der Fremde in 6 Strophen.)
No. 2. Mit Begleitung der Guitarre.
No. 3. 6. Ebenso.

Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Arrang. No. 2. 3. (Mit Resignation).
No. 3. Einzeln.
No. 1. 2. 3. Mit Guitarre.
No. 2. 3. Mit Guitarre (zusammen mit Resignation und Abendlied).

Ich liebe dich, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Arrang. Mit Begleitung der Guitarre.

Lied aus der Ferne, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Arrang. No. 1. (Zusammen mit: Das Geheimniss. So oder So. 4 deutsche Gedichte Heft 2.)
No. 2. In derselben Samml. Heft 1.
Mit Begleitung der Guitarre.

Der freie Mann, für eine Solostimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte.
Arrang. Mit Begleitung der Guitarre.
Dasselbe unter dem Titel · Maurerfragen „Was, was ist des Maurers Ziel?" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ein Lied für die Loge d. F. c. à l'O. d. Bonn, mit unterlegten Worten v. : · : · er.

O dass ich dir vom stillen Auge, für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte.
(Geschrieben in das Album der baierischen Hofsängerin Regina Lang.)

Opferlied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Arrang. Mit Begleitung der Guitarre.
Vergl. Op. 121.

Die Sehnsucht von I. W. von Goethe.
Arrang. Mit Begleitung der Guitarre.

Seufzer eines Ungeliebten von G. A. Bürger und die laute Klage von Herder, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Aus dem Nachlasse nach dem Originalmanuscript).

Trinklied, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Der Wachtelschlag, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

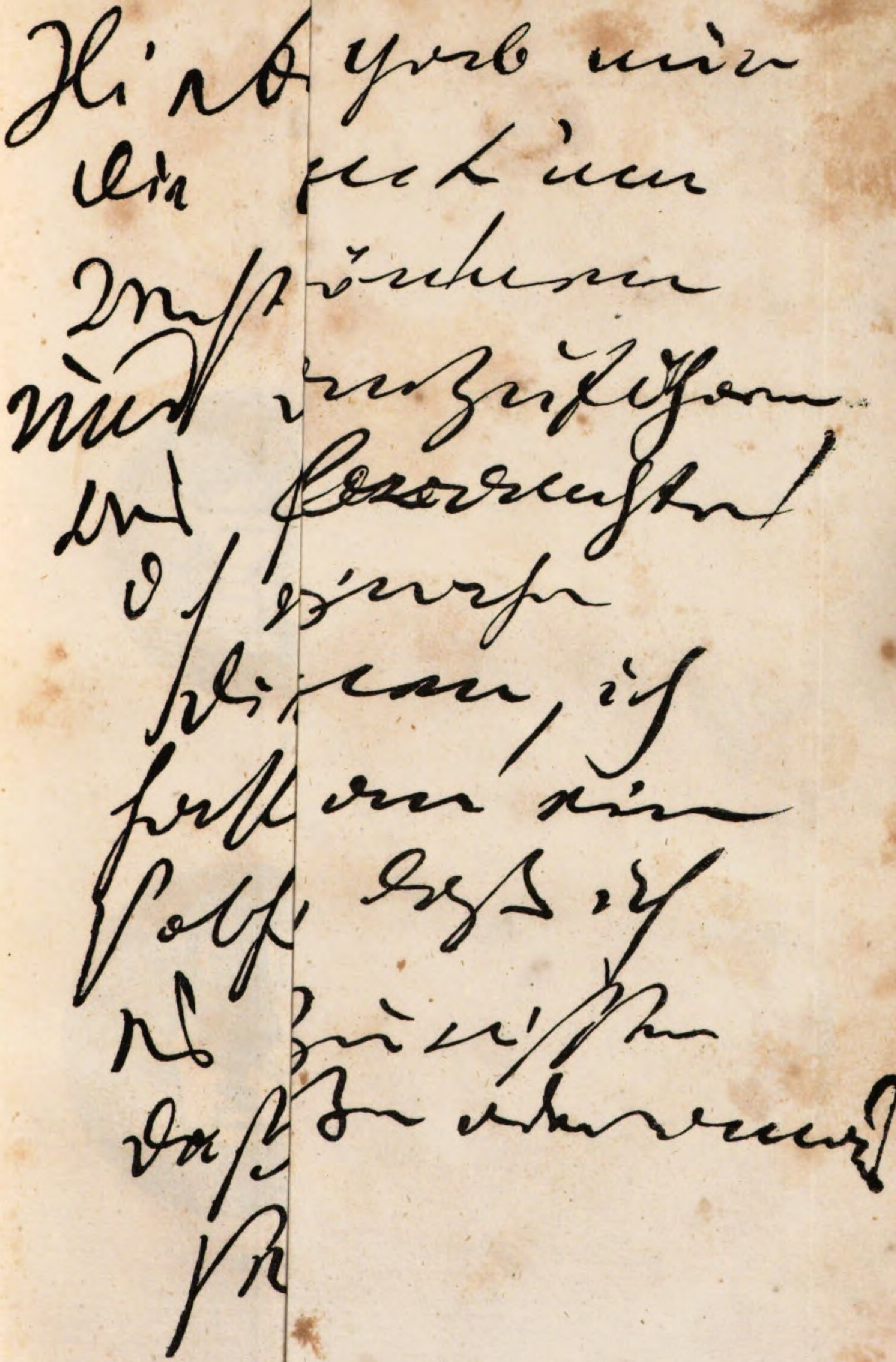
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Druck von [illegible] und [illegible] in [illegible]



Verlag v. Schuberth & C.

MEDAILLEN

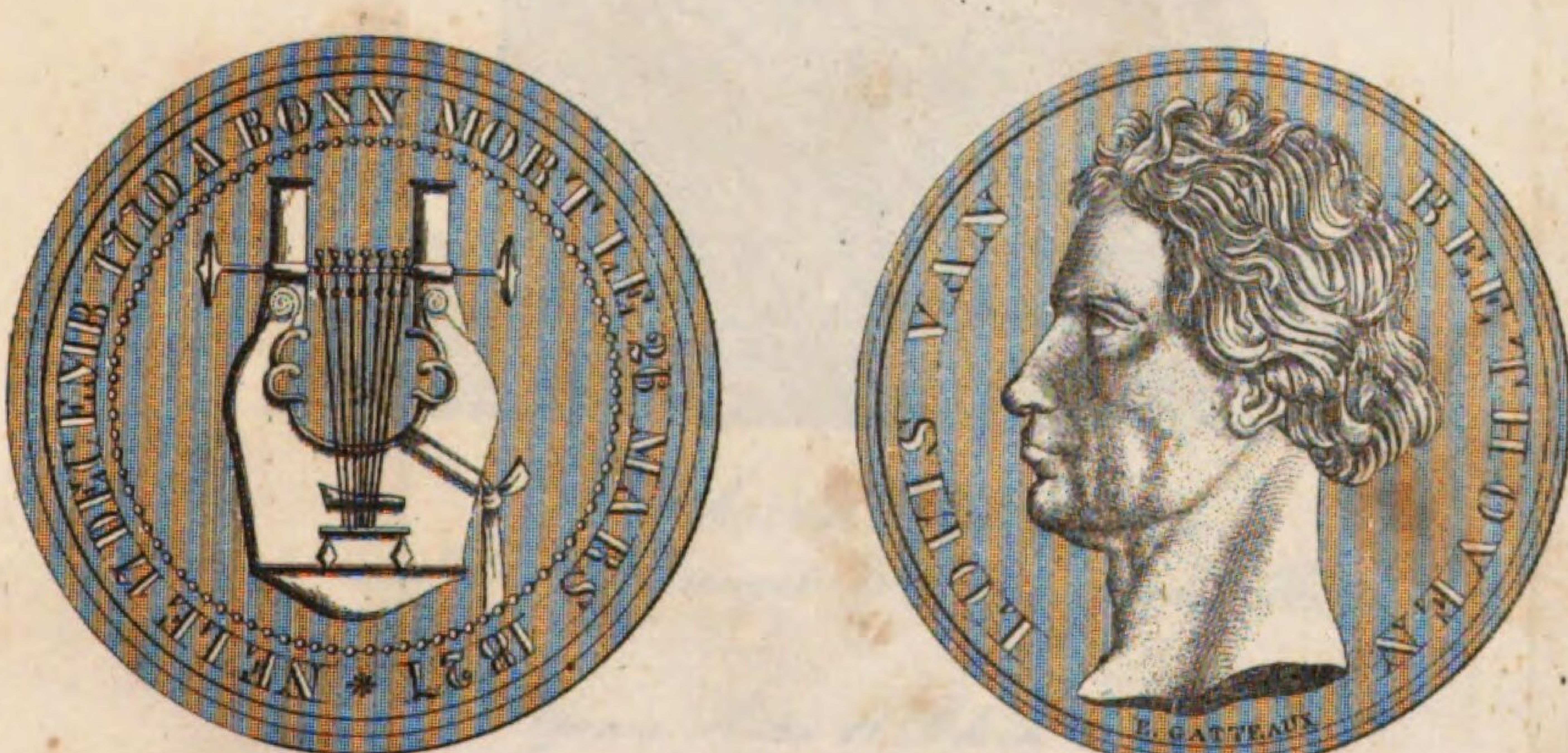
welche auf

Ludwig van Beethoven

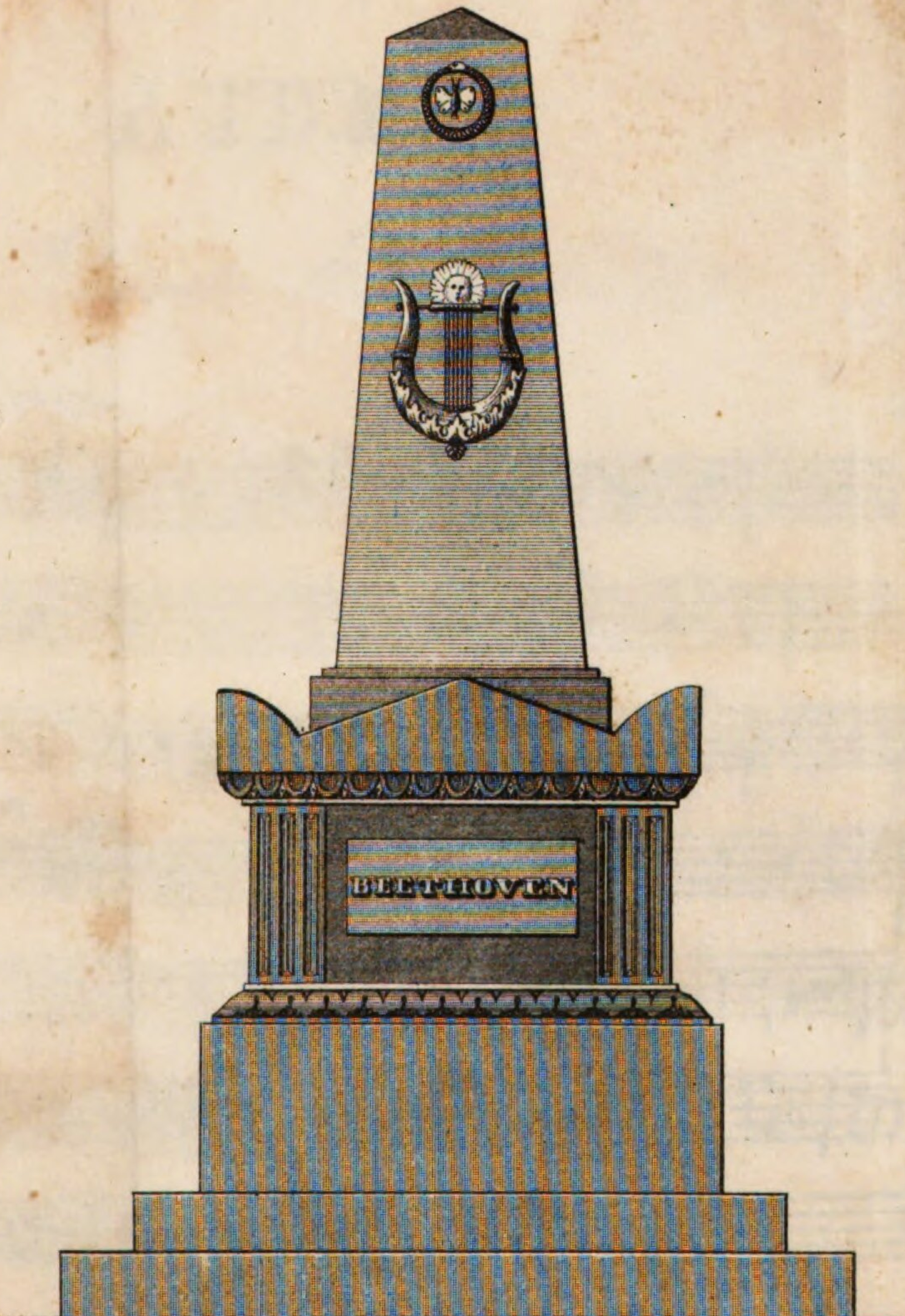
in Wien und Paris geprägt worden sind



Zu Wien von J. Lang geprägt.



Zu Paris von E. Gatteaux geprägt.



Beethoven's Grabstein
auf dem Währinger Friedhofe nächst Wien

Ganze Höhe 11 Schuh 6 Zoll

Maasstab von 3 Wiener Zollen oder ¼ Schuh

AIDE.

(Derste Entwurf)

Fac. simi



Verlag v. Schuberth & C°

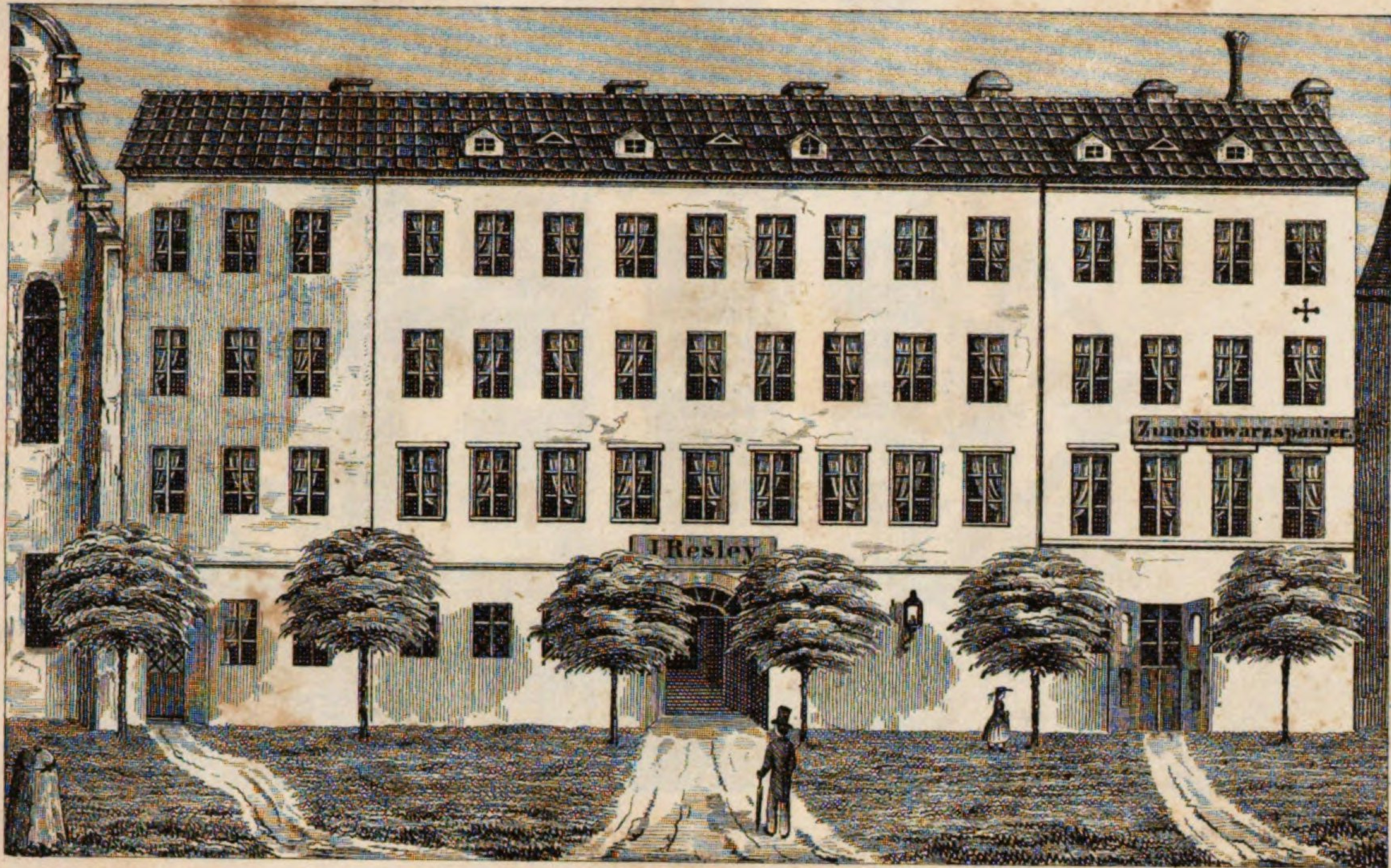


Beethoven's Monument in Bonn.

Eingeweiht am 10 August 1845

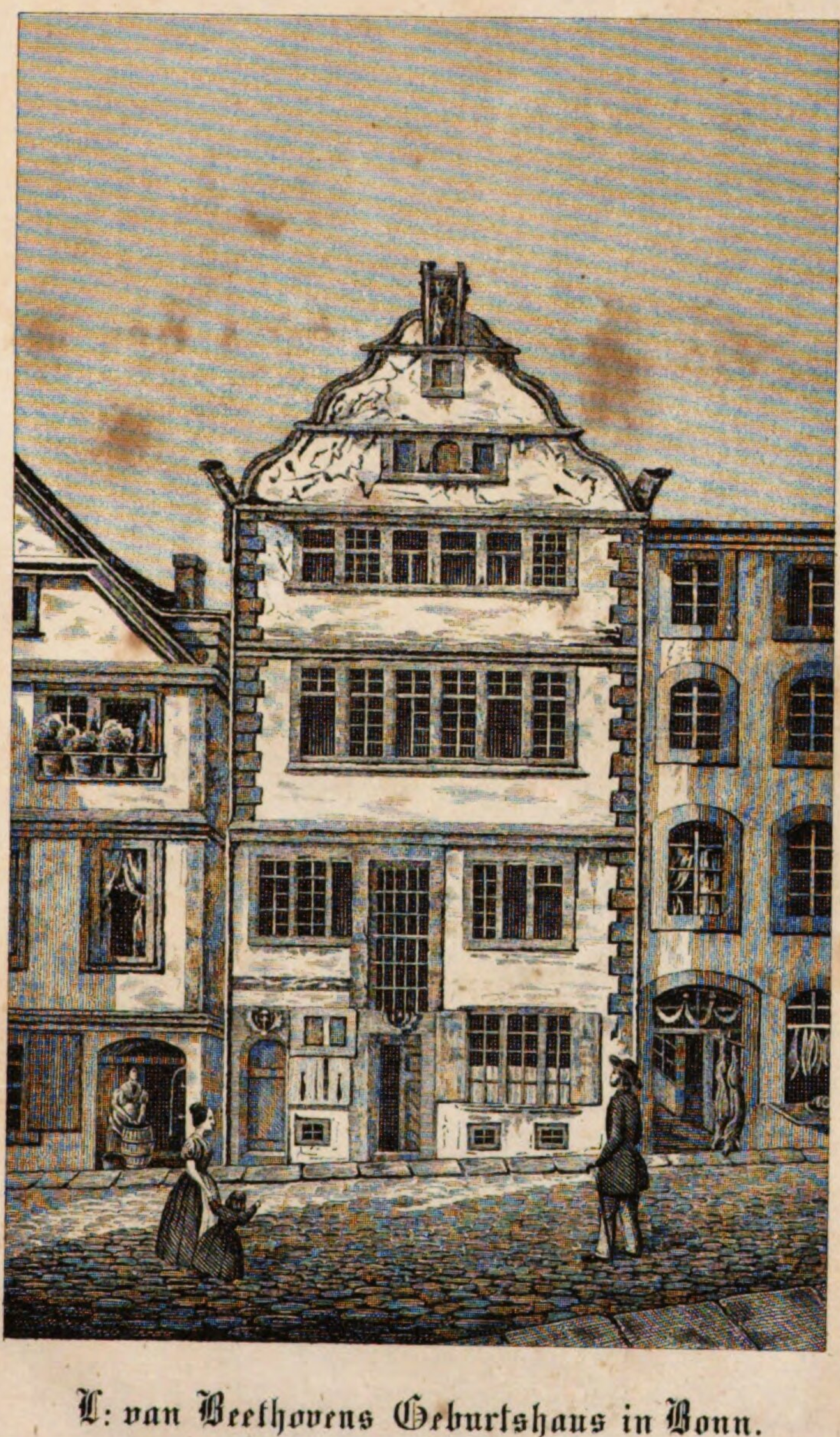
Beethoven Studien

Verlag v. Sch.



Ansicht des ehemaligen Klosters, das Schwarzspanier-Haus genannt.
LUDWIG v. BEETHOVENS STERBEHAUS
in der Alser Vorstadt zu Wien.

Verlag v. Schuberth & Co.



L: van Beethovens Geburtshaus in Bonn.
(geb. 17 Decbr. 1770.)

Bayerische Staatsbibliothek München

Beethoven, Studien. Verlag v. Schuberth & C°.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Beethoven, Ludwig van, / Seyfried, Ignaz Xaver <<von>>, / Pierson, Henry Hugo,

Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre

[Leipzig u.a.] 1852

Mus.th. 7489
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011815-7